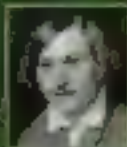
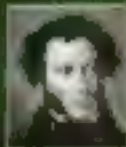


LIVIA COTOROEA

CĂUTÂND DESĂVÂRȘIREA

(Studii și articole)



OM

COPILAR ÎNCRĂCĂLAT

H-62.667

LIVIA COTORCEA

CĂUTÂND DESĂVÂRȘIREA

studii și articole



612544
B.C.U. IASI

Editura Opera Magna, 2006

PUŞKIN ŞI CEAADAEV

Există în critica literară rusă un adevărat ritual al tratării problemei *Puşkin şi Ceaadaev* care nu concepe decât că cei doi oameni de cultură de la începutul secolului al XIX-lea s-au aflat mereu împreună în acelaşi spaţiu al ideilor liberale şi revoluţionare. În parte, este adevărat că ideile şi propoziţiile lor s-au conturat într-un dialog care, pentru Puşkin, a început foarte devreme (din 1816, când ofiţerul de gardă Ceaadaev şi liceanul poet s-au cunoscut în casa istoricului şi scriitorului N.M. Karamzin), dar aceste idei şi poziţii nu au fost întotdeauna identice, iar uneori nici măcar apropiate. Deşi avea doar şaptesprezece ani, poetul s-a dovedit pentru pretenţiosul şi mai vârstnicul Ceaadaev un interlocutor de forţă tot atât de original şi de îndrăzneţ în gândire, pe cât se dovedise a fi în creaţia primilor ani de activitate literară.

Urmărind cu atenţie ceea ce a mai rămas din corespondenţa lor, referinţele pe care le fac unul despre celălalt în scrisorile către terţe persoane, citind *Jurnalele*, articolele şi notele puşkiniene, precum şi cele opt *Scrisori filozofice* şi *Apologia unui nebun* aparţinând primului filozof rus, putem reface momentele importante ale dialogului Puşkin – Ceaadaev ca expresie a relaţiilor umane şi intelectuale dintre doi importanţi protagonişti ai culturii ruse, dar şi ca expresie a unui conţinut ideatic, esenţial pentru conturarea problematicei gândirii şi artei ruse, în întregul lor.

Referitor la primul aspect al problemei, am descoperit, cu surprindere, că Ceaadaev pare a fi încremenit în postura de mentor şi că nu a ştiut să renunţe la această postură nici atunci când Puşkin s-a afirmat pe deplin, construindu-şi o operă ale cărei dimensiuni naţionale şi universale n-au putut scăpa ochiului avizat al unui Jukovski, Gogol sau Lermontov. O explicaţie s-ar putea afla în faptul că, în viziunea lui Ceaadaev, arta nu juca, nici pe departe, un rol important în vieţuirea într-un spirit pe care el o pretindea omului în

general. Acest lucru ni se impune clar din aprecierile pe care filozoful le face în *Scrisorile* sale cu privire la arta lui Fidias, la poemele lui Homer sau chiar la creația lui Vergiliu. Aceste aprecieri sînt sintetizate de o declarație din *Scrisoarea a VII-a*, care, pe parcurs, se dovedește a nu fi întîmplătoare: "mi-a fost străină (...) seducția artei"¹. Un motiv al atitudinii despre care vorbim mai poate fi și acela că, dincolo de opțiunile programatice pentru tot ce are legătură cu învățatura creștină, Ceaadaev pare a nu avea alte opțiuni, căci nu are organ pentru artă. În puținele cazuri cînd intervine cu judecăți asupra creației lui Pușkin, filozoful o face în răspăr cu rosturile artei, cerînd, în subsidiar, poetului o artă angajată la modul cel mai elementar cu putință.² Așa se face că, recunoscîndu-i, totuși, o singură dată contemporanului său calitatea de poet național, Ceaadaev face acest lucru invocînd poeziile din 1831, *Clevetitorilor Rusiei* și *Aniversarea bătăliei de la Borodino*, publicate într-o broșură, sub titlul *La cucerirea Varșoviei*, împreună cu poezia lui V.A. Jukovski, *Slava rușilor*. "Iată-vă, în sfîrșit, poet național; pînă la urmă, v-ați găsit chemarea"³ – exclamă filozoful cu ocazia apariției acestor două poezii care, deși reprezintă un bun model de poezie angajată, n-au fost niciodată și de nimeni considerate capodopere ale creației pușkiniene. E de mirare că, fiind la curent cu tot ce publica Pușkin, Ceaadaev n-a acordat aceeași atenție unor poezii anterioare, care pot face gloria oricărui mare poet. Și mai uimitor este că prietenul n-a observat romanul *Evgheni Oneghin*, terminat în anul 1830, operă în care geniul lui Pușkin își dăduse întreaga măsură.

Așezarea artei foarte departe de filozofie și de religie, socotind că fiecare din cele două domenii își poate aduce aportul la împlinirea creștină a omului, se pare că ține, deci, mai mult de natura lui Ceaadaev decît de o gîndire programatică.

Realizînd diferența de natură dintre sine și Pușkin, filozoful lasă să se înțeleagă, totuși, că-și exprimă regretul că fiecare din ei a mers

pe propriul său drum. Găsim expresia acestui regret într-o scrisoare din 17 iunie 1831, scrisoare care nu știi ce vrea să exprime: faptul că harul pe care-l primise fiecare dintre ei trebuia să-i despartă de la sine sau că poetul n-a știut să țină calea: "*Continui să cred că noi doi trebuie să mergem împreună*".³

Propozițiile în care Ceaadaev îl definește pe Pușkin și apreciază relațiile cu acesta scot în evidență diferențele în felul cum fiecare dintre ei a înțeles să-și trăiască destinul. Iar aceste diferențe sînt, evident, în favoarea lui, a lui Ceaadaev, cel care a știut să-și urmeze calea neabătut.

Înainte de a detalia și a interpreta acest răspuns, să observăm că Pușkin a crezut mereu în forța gândirii lui Ceaadaev, că i-a respectat acestuia opiniile și alteritatea. Tocmai de aceea poetul n-a umbrit niciodată acest respect cu judecăți laterale și cu referiri către terțe persoane care ar fi putut însemna altceva decît o înțelegere adîncă nu numai a ideilor, dar și a complexității firii prietenului său. Stau mărturie despre acest mod superior de a înțelege relația lui cu Ceaadaev cele trei splendide epistole poetice (din 1818, 1821, 1824) către autorul *Scrisorilor filozofice*, poezia *La portretul lui Ceaadaev* din 1830, precum și scrisorile trimise în diferite perioade ale vieții prietenului lor comun, prințul literat P.A. Viazemski, ca să amintim doar pe unul dintre numeroșii corespondenți ai celor doi oameni de cultură. Cu simțul clar al lucrurilor care-l făcea ca, la șase ani, să facă distincție valorică clară între istoricul și scriitorul Karamzin și ceilalți vizitatori ai tatălui său, tînărul Pușkin va înțelege, încă de la primele lor întîlniri la Țarskoe Selo, că viața și gândirea lui Ceaadaev reprezintă zbaterea unui spirit în care duhul rus și duhul modern cată a ieși la lumină cu ceea ce are el mai specific. Această extraordinară intuiție a poetului a fost determinantă nu numai pentru căutarea imaginii poetice a omului modern în creația sa, dar și pentru relațiile lui cu modelul acestor imagini.

Hotărîtor în ordine biografică, după perioada de "ucenicie" a poetului din anii 1816-1820, este momentul în care, alături de V.A. Jukovski și de N.M. Karamzin, ofițerul de gardă Ceaadaev s-a implicat direct în destinul lui Pușkin, obținînd pentru el un loc al primului exil mult diferit de Siberia și de Solovki. La periferia vestică a vastului imperiu, în Moldova, geniul tînărului exilat va rodi neașteptat de bogat și de matur.

Pentru Ceaadaev, care era destinatarul unei poezii pușkiniene incriminate de stăpînire, intervenția aceasta n-a rămas fără urmări. Atît cel care pleca în exil, în Basarabia, cît și răsfățatul pînă atunci ofițer de gardă sînt puși sub supravegherea poliției. Din situația de urmăriți cei doi nu vor mai ieși niciodată, chiar dacă supravegherea va lua forme diferite pentru fiecare dintre protagoniști.

Odată cu plecarea lui Pușkin în Basarabia (în mai 1820), în dialogul dintre el și neîndurătorul critic al societății rusești pare să intervină o lungă pauză. Această pauză este punctată de cîteva scrisori și reproșuri din partea lui Ceaadaev și înnobilită de un intens efort din partea lui Pușkin de a-și înțelege situația și de a citi în sine și în jurul său semnele timpului în istorie, dar și într-o ordine mai înaltă, care ține de providență. Deși era la curent cu tot ce publica Pușkin, căci poetul trimetea tot ce scria la Petersburg, Ceaadaev pare să nu înțeleagă, totuși, sensul acestor căutări din moment ce îi reproșează poetului că "prizonierul din Caucaz nu este destul de *blasé*". Cu alte cuvinte, maestrul îi pretindea învățăcelului să nu iasă din maniera romantică de structurare a personajului poetic prin îngroșarea antitezelor dintre imagini. Răspunzînd acestor neliniști ale prietenului său în scrisori care nu s-au păstrat, dar și într-o notă de *Jurnal* din 1821, impresionantă prin directitudinea cu care exprimă felul său de a înțelege prietenia: "Prietene, reproșurile tale sînd crude și nedrepte; nu te voi uita niciodată; prietenia ta mi-a ținut loc de fericire",⁴ Pușkin este convins că exact pe calea pe care merge "poate

așeza la nivelul veacului”, cum îi cere Ceaadaev, propria creație, dar și cultura Rusiei.

Întors dintr-o călătorie prin Europa între anii 1823-1826, Ceaadaev intră în țară, după ce a fost oprit la graniță de autorități patruzeci de zile, în orașul Brest-Litovsk. Era acesta un semn clar că nu este dorit în Rusia, era și un preludiu la percheziția ce i se va face zece ani mai târziu după publicarea primei *Scrisori filozofice*. Ce este de reținut încă este faptul că, din declarațiile care i s-au cerut filozofului care se întorcea acasă, numele Pușkin nu lipsește, ba chiar este pomenit cu o insistență suspectă. De unde rezultă că, deși decembriștii fuseseră pedepsiți exemplar în vara anului 1826, după procese lungi și umilitoare, și deși Pușkin fusese adus din cel de-al doilea exil, cel de la Mihailovskoe, cu un curier special, la Sankt-Petersburg pentru o lungă întrevedere cu țarul Nikolai I în care părea că s-a încheiat un pact care să nu lezeze demnitatea poetului, totuși acesta continua să rămână inamicul numărul unu al stăpînirii. I se adăuga mai vechiul lui prieten, urmărit de-a lungul și de-a latul Europei de poliția secretă a nou încoronatului țar Nikolai I, care vede în poet și în filozof semănători ai răzmeriței de care se teme atîta. Sub imperiul acestei frici niciodată reprimată, va interveni, brutal și nemilos, acest împărat în destinele celor doi prieteni.

Abia sosit în Rusia, Ceaadaev este invitat de Pușkin la prima lectură a dramei *Boris Godunov*, care are loc pe 10 septembrie 1826. Nu ni s-a păstrat nici o apreciere a filozofului cu privire la audiția la care a fost oaspete de onoare, deși nu i-ar fi fost greu să observe că Pușkin îi oferea cu această piesă unul dintre răspunsurile posibile la problema semnificației istoriei Rusiei pe care o dezbătuseră anterior plecării poetului în exilul sudic. Dezacordul lui Pușkin cu Ceaadaev se arată a fi cel mai decis în această chestiune, la care vom mai reveni cu altă ocazie. Să observăm, deocamdată, că poetul s-a consacrat temei privitoare la istoria Rusiei cu pasiunea cercetătorului și artistului chemat să readucă în memoria națiunii momente

semnificative ale trecutului, închis de Ceaadaev, în discuțiile lor și în *Scrisorile filozofice*, în acolada unui pustiu evenimential și cultural animat numai de vărsări de sânge barbare. Nu patriotismul de paradă îl poartă pe poet spre problematica istoriei, și nici căutarea de subiecte inedite cu orice preț pentru propriile creații, ci credința că, așa cum frumos o spune: "istoria poporului îi aparține poetului, pentru că acesta este chemat să resuscite sufletul nației, să dea trup acelui nevăzut din viața poporului care este nu numai conștiința viețuirii lui într-un loc și un timp anume, dar și conștiința participării la o viață comună întru spirit alături de toate timpurile și de toate popoarele."⁵

Sub semnul acestui imperativ, Pușkin va scrie nenumărate recenzii, note, articole cu privire la istoria Rusiei și la istoria universală, se va documenta în arhivele statului, angajat într-un efort uriaș de a continua ceea ce realizase Karamzin și de a înțelege, prin trecut, prezentul. Și-n timp ce se desfășoară această magnifică muncă de despuiere de documente vechi în arhivele statului și de concepere a viitoarelor capodopere literare și istorice (poemul *Călărețul de aramă*, romanul *Fata căpitanului*, *Istoria lui Petru cel Mare* și *Istoria răscoalei lui Pugaciov*), furat de imaginea superficială a vieții poetului, ce dădea impresia că se pierde în mondenități și într-o existență sentimentală dezordonată, Ceaadaev îi trimite acestuia o scrisoare dojenitoare. Pușkin n-a calificat nicicum această misivă căreia i se potrivesc aceleași atribute pe care le dădea el altei scrisori, în nota de *Jurnal* din 1821 citată mai sus: "nedreaptă și crudă". Este vorba de scrisoarea din martie-aprilie 1829, trimisă de Ceaadaev poetului din claustrarea pe care filozoful și-o asumase pentru a-și elabora scrisorile sale filozofice. "Nu există spectacol mai întristător decât să vezi un om de geniu care nu-și înțelege veacul și nici propria chemare (...) nimic nu e mai trist decât să te întrebi de ce acest om te ține în loc când tocmai el ar trebui să te ducă înainte. Exact acest lucru mi se întâmplă mie când mă gândesc la dumneavoastră atât de

mult, încît gîndul acesta a ajuns să mă chinuie. Vă rog, nu mă țineți în loc”⁶ – citim în scrisoarea amintită, izvorîta, probabil, dintr-un impas creator al filozofului, dar și din obsesia acestuia că Pușkin nu face ceea ce trebuie. Această obsesie este alimentată nu doar de ”anii buimaci” ai existenței pușkiene, dar și de neînțelegerea psihologiei omului de geniu, imputabilă nu doar lui Ceaadaev. Despre această psihologie paradoxală poetul însuși vorbise cu o ironică detașare în poezia *Poetul* din 1827:

Cît timp Apollo nu mi-l cere
Pentru al jertfei sfînt prinos,
Poetu-n lumi deșarte pier
Și se scufundă sfiicios
(...)

(în românește de Al. Andrițoiu)

Cuvintele ”nedrepte și crude” ale lui Ceaadaev dau măsura adevăratei singurătăți în care Pușkin se afundă tot mai mult pe măsură ce-și depășește contemporanii, nu fără a nutri totuși nădejdea că alături de el mai pășește cineva și că acel cineva este omul pe care l-a stimat, licean fiind, și continuă să-l stimeze, știind deja despre sine că e un mare creator. Nu și-a exprimat în scrisorile către Ceaadaev sau către terțe persoane sentimentul dezamăgirii că lucrurile păreau a sta altfel, pentru că niciodată nu a crezut că altcineva trebuie să-i semene întocmai, așa cum constant pretinde de la el filozoful.

Și totuși, orgoliul filozofului nu va rămîne neamendat de poet. Să nu uităm că romanul *Evgheni Oneghin*, al cărui erou a fost creionat după modelul real al vieții și gîndirii lui Ceaadaev, (lucru probat chiar de contemporanii celor doi și nedezmîțit niciodată de Pușkin) într-unul din capitolele publicate, conține această întrebare-cheie: ”Dar el, nu-i oare o parodie?” În această întrebare percepem primele semne de îndoială pe care ni le oferă Puskin asupra ”autenticității” ființei lui Ceaadaev.

Pe 1 mai 1829, Pușkin pleacă spre Arzrum cu gândul de a participa la campania împotriva turcilor și de a culege la fața locului ecouri ale răscoalei lui Pugaciov risipite în memoria bătrânilor, în datini, legende și cîntece. Cu alte cuvinte, în pofida interdicției de a părăsi Petersburgul și sfidînd consecințele ce ar putea veni de aici, Pușkin face tocmai ceea ce crede filozoful că nu face – își urmează neabătut destinul de mare creator, chemat să aducă la expresie înalt poetică, și deci universală, duhul însuși al poporului rus. Scopul nemărturisit era însă și de a-și face datoria sfîntă de prieten și de a-și vedea foști colegi și participanți la mișcarea decembristă, deportați și luptători activi în armata rusă din Caucaz. Întors din această "subversivă" călătorie, pentru care a trebuit să dea seama țarului personal, Pușkin aduce cu sine un material documentar imens, dar și un caiet de cîntece populare ruse, care-l consacră ca fiind unul dintre primii culegători de folclor din Rusia.

Între timp, la 1 decembrie 1829, Ceaadaev termină cea de-a opta *Scrisoare filozofică* și, după un scurt răgaz pe care și-l ia pentru a revedea toate textele celor opt scrisori, oferă spre lectură opera terminată poetului și cîtorva prieteni. Dintr-o scrisoare adresată în iunie 1830 de Pușkin profesorului și publicistului M.P. Pogodin, aflăm că o parte din scrisori se află deja la el. Semnificativ pentru respectul pe care-l poartă filozofului, poetul își rezumă comentariul privitor la textul ceaadavian la simpla întrebare: "Ce părere aveți despre *Scrisoarea* lui Ceaadaev?", urmînd ca impresiile propriu-zise să le comunice direct autorului. O va face, într-o scrisoare trimisă filozofului la Țarskoe Selo la 6 iulie 1831, după o îndelungată gîndire și după tot felul de peripeții cu manuscrisul care nu mai ajunge la Ceaadaev (fie oprit de carantina instituită în 1830 la Petersburg din cauza ciumei, fie din pricina intermediarilor, care nu reușeau să ducă textele la destinație). Dintre părerile privitoare la *Scrisorile filozofice*, exprimate, bineînțeles, într-un cerc restrîns de persoane și rămase manuscrise, ca și opera lui Ceaadaev, la acea

vreme, opiniile lui Pușkin se dovedesc a fi cele mai pline de substanță. Împrejurarea se explică nu doar prin faptul că, după cum spune poetul la începutul scrisorii, scrierile lui Ceaadaev "continuă" "discuțiile începute cîndva la Țarskoe Selo și atît de des întrerupte".⁷ Realitatea este ca, deși la 18 septembrie 1831 filozoful încă mai crede că trebuie să aștepte de la poet "unul din acele cîntece pe care le cere veacul",⁸ Pușkin se dovedeste cel mai în măsură să-i dea replica referitoare la veacul invocat, la veacurile trecute și chiar la veacurile viitoare.

După vechiul și bine verificatul principiu, conform căruia ceea ce nu este public nu există, poliția politică asistă liniștită la schimbul epistolar de păreri dintre intelectualii vremii asupra *Scrisorilor*. Ceaadaev explică și se explică la nesfîrșit, simțindu-se bine în efervescenta intelectuală pe care a provocat-o. În ceea ce-l privește pe Pușkin, acesta, însurat în 1830, dar și cu proiecte de creație uriașe, are mai puțin timp pentru discuții de salon, de club englez sau de alt fel. Va merge de cîteva ori la Moscova, de unde îi va scrie soției, pe 22 septembrie 1833, că l-a întîlnit pe Ceaadaev, care l-a purtat cu sine pretutindeni, dar că el a dormit tot timpul. Pușkin se plictisește în compania lui Ceaadaev! Pe 11 mai 1836, aflîndu-se din nou la Moscova, acesta trimite un mesaj scurt soției, în care întîlnirea cu filozoful este relatată și mai scurt: "Pe Ceaadaev l-am văzut o singură dată".⁹ Să se fi răcit oare relațiile dintre Pușkin și Ceaadaev, sau pe acest 11 mai a avut loc între ei o discuție hotărîtoare despre care nu știm nimic? Fapt este că într-o scrisoare din 25 mai 1836 către corespondentul său de o viață, A.I. Turgheniev, Ceaadaev se arată mai mult decît iritat. Obiectul sau motivele iritării transpar chiar din această scrisoare. Ceaadaev nu se dezmente nici de data aceasta cînd e vorba de relația lui cu Pușkin, așa că iată ce scrie: "Pușkin e aici. E foarte ocupat cu al lui Petru cel Mare. Cartea lui apare exact în momentul cînd tot ceea ce a făcut Petru a fost deja distrus; ea va fi, în fond, un discurs la înmormîntarea lui Petru. Știți

că editează acum și o revistă sub titlul "Contemporanul". Contemporanul a ce? Poate al secolului al XVI-lea, dar nici măcar atât. Noi, rușii avem o stranie pasiune de a ne pune în rînd cu lumea. Dar ce avem noi în comun cu Europa? Mașina cu aburi, și nimic mai mult".¹⁰ Dacă nu vroia să recunoască faptul că sub ochii lui, prin Pușkin, cultura europeană își mai adăuga o operă și un nume, Ceaadaev n-ar fi trebuit să uite că Rusia avea comun cu Europa tocmai creștinismul. Această mare realitate care, înainte de a fi fapt de cultură și de civilizație, a fost și a rămas un fapt de credință din care toți creștinii s-au împărtășit în mod egal, rușii nefacind excepție, cum o dovedeste toată cultura lor.

O singură dată s-a îndurat filozoful să dea Cezarului ce-i al Cezarului, și acest lucru s-a întîmplat atunci cînd, după ce a citit *Fata căpitanului*, și-a exprimat, dar nu în public, ci prin intermediar, admirația pentru "simplitatea deplină, pentru rafinamentul gustului, atât de rare în timpul nostru, atât de greu de atins în veacul nostru, veacul falsității și al patimilor mari".¹¹

La vremea cînd scria aceste cuvinte de apreciere la adresa prietenului său (în decembrie – ianuarie 1837), filozoful își publicase deja *Scrisoarea I-a* în revista "Teleskop", în numărul din iulie al anului 1836. Pușkin, care primise și el un extras din această primă scrisoare, îi răspunsese filozofului pe 19 octombrie 1836. Se pare că scrisoarea poetului n-a mai apucat să fie expediată. Răspunsul lui Pușkin a fost găsit între hîrțile lui Jukovski, cel care a preluat întreaga arhivă a poetului după moartea acestuia pe 29 ianuarie 1837.

Nici unul dintre cei doi protagoniști n-a mai avut timp să continue dialogul pe marginea scrisorilor filozofice ceaadaviene, început atât de benefic pentru dezbaterile unor idei esențiale privitoare la Rusia. Pușkin a fost prins în vârtejul scrisorilor anonime referitoare la o presupusă aventură a soției sale, vârtej care, în încercarea lui de a-și apăra onoarea, îl va purta vertiginos spre moarte. Prins și el de scandalul imens provocat de publicarea primei sale scrisori

filozofice, Ceaadaev n-a mai putut reacționa normal la moartea prietenului său, despre care nu s-a pronunțat decît o singură dată, într-o scrisoare adresată tatălui poetului, Serghei Lvovici Pușkin, folosind formula convențională "marele nostru dispărut",.

Oricare ar fi explicațiile acestei tăceri, rămîn totuși cîteva lucruri, petrecute după moartea poetului, care întăresc afirmația noastră că Ceaadaev nu s-a putut vedea pe sine în relația cu Pușkin decît ca mentor căruia "învățăcelul" îi datorează totul, iar el nimic învățăcelului, chiar dacă acesta, o înțelegea el însuși, era un geniu.

Astfel, în 1847, cînd M.P. Pogodin îi cere filozofului să-și aștearnă pe hîrtie amintirile despre prietenul său disparut pentru o primă biografie Pușkin, acesta refuză, într-un răspuns mai mult decît ambiguu: "În ceea ce privește amintirile despre Pușkin, nu știu dacă voi reuși să le termin la timp. Știu prea bine ce să spun despre el, dar ce să fac cu lucrurile care nu se pot spune?"¹² Nu știm de ce ordin erau lucrurile pe care Ceaadaev nu le putea spune despre Pușkin, dar existau multe amintiri din anii 1816-1820 pe care numai el le putea deține. Mai clar ni se dezvăluie sensul acestei propoziții ambigue atunci cînd, cu ocazia apariției lucrării lui P. Bartenev, în "Moskovskie Vedomosti" pe 1854, *A.S. Pușkin. Materiale pentru o biografie*, Ceaadaev sare ca ars văzînd că autorul lucrării nu citează epistolele pe care i le-a dedicat Pușkin și nici nu oferă date despre relațiile dintre el și poetul dispărut. "Pușkin *s-a mîndrit cu prietenia mea*, el a afirmat că *l-am salvat de la pieire, pe el împreună cu sentimentele lui*, că *i-am aprins în suflet dragostea pentru sublim*",¹³ îi scrie ofensat filozoful profesorului și criticului literar S.P. Șevîriov în octombrie 1854. Pe 17 octombrie va primi de la profesor răspunsul cuvenit: "Sînteți dator să faceți aceasta (să scrieți despre Pușkin, *L.C.*), și biograful lui Pușkin nu este vinovat că dumneavoastră încă nu ați făcut-o. – Cum să ții ascunse în propria memorie asemenea comori și să nu le aduci la cunoștință

contemporanilor? Iată prin ce este bun Apusul: acolo trecutul nu moare. Acolo nu există această rugină a indiferenței.”¹⁴

Să nu-și fi revenit Ceaadaev nici în 1854 (cu doi ani înaintea morții) din șocul trăit cu ocazia publicării primei Scrisori, când a fost declarat nebun și i s-a fixat domiciliu obligatoriu la casa sa din Moscova? Este posibil. Dar noi nu credem că ne înșală intuiția dacă vedem în întâmplările pe care am încercat să le descifrăm aici cheia pentru lectura tragediei *Mozart și Salieri*. Ne sugerează o astfel de lectură și faptul că toate celelalte trei mici tragedii își au tîlcul în întâmplări reale din biografia marelui poet și om care a fost Pușkin: conflictul cu tatăl său în *Cavalerul avar*, iubirea pentru Natalia Goncearcova și lista lui de Don Juan cu cele o sută treizeci de nume de femei iubite în *Oaspetele de piatră*, ciuma care a bîntuit Rusia în 1830 în *Ospăț pe timp de ciumă*.

Aceasta este ipoteza noastră. Să mai adăugăm fapte? În timp ce se afla pe patul de moarte, Pușkin a împărțit prietenilor obiecte care îi aparținuseră și la care ținea în mod deosebit. După mărturiile unora, Ceaadaev a primit de la poet călimara. E un gest semnificativ, despre care filozoful nu amintește nicăieri, de parcă întâmplarea e de tot banală. Și tot semnificativ, după moartea lui Pușkin, Ceaadaev începe *Apologia unui nebun*, pe care n-o termină. Un motiv al abandonării acestei ultime scrieri poate fi acela că, pe măsură ce scrie *Apologia*, Ceaadaev își dă seama că preia literalmente contraargumentele pe care i le oferise Pușkin în scrisoarea sa din 1831, precum și în consistenta epistolă din 1836, pe care o cunoștea și pe care o cerea insistent de la Jukovski. Salvatorul postumelor pușkiniene și primul editor de complete din opera lui Pușkin care a fost V.A. Jukovski, considerat de către marele disparut ”profesorul” său întru poezie, n-a vrut să se piardă această prețioasă și semnificativa piesa din dialogul Pușkin-Ceaadaev. Probabil, Jukovski a dorit ca cei care-i vor citi pe acești doi oameni de cultură ai Rusiei, de la începutul secolului al XIX-lea, să înțeleagă mai bine

prezența substanțială a lui Pușkin în viața intelectuală a timpului său. Un timp care, ca și Ceaadaev, s-a arătat uimit, ba chiar a ignorat adevărul că poetul gîndește!

NOTE

1. Vezi P.I. Ceaadaev, *Scrisoarea a VII-a*, în P.I. Ceaadaev, *Scrisori filozofice*, "Humanitas", București, 1993, p. 141.
2. Vezi P.I. Ceaadaev, *A.S. Pușkin*, 1831, 18 septembrie, în P.I. Ceaadaev, *Polnoe sobranie socinenii i izbranînnîe pis'ma*, Izd. "Nauka", Moskva, 1991, t. II, p. 172.
3. Vezi P.I. Ceaadaev, *A.S. Pușkinu*, 17 iunie, 1831, în P.I. Ceaadaev, *Polnoe sobranie socinenii...*, II, p. 67.
4. Vezi A.S. Pușkin, *Iz kișiniovskogo dnevnika*, 1821. în A.S. Pușkin, *Dnevnik. Avtobiograficeskaia proza*, Moskva, 1989, p. 33.
5. Vezi A.S. Pușkin, *N.I. Gnediciu*, 23 febr. 1825, în A.S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii v desiati tomah*, Moskva, 1962, t. X, p. 125.
6. Vezi P.I. Ceaadaev, *A.S. Pușkinu*, mart-aprel, în P.I. Ceaadaev, *op. cit.*, p. 66.
7. A.S. Pușkin, *M.P. Pogodinu*, vtorăia polovina iulie 1830 goda v Moskve, în *op. cit.*, p. 339.
8. P.I. Ceaadaev, *A.S. Pușkinu*, 18 sept. 1831, în *op. cit.*, p. 70.
9. A.S. Pușkin, *N.N. Pușkinoi*, 11 mai 1836 g. Iz Moskvî v Petersburg, în *op. cit.*, t. X, p. 280.
10. P.I. Ceaadaev, *A.I. Turghenevu*, Moskva, 26 mai 1836 g, în P.I. Ceaadaev, *op. cit.*, pp. 107-108.
11. P.I. Ceaadaev, *A.I. Turghenevu*, dek. 1836-ianv. 1837 g, în P.I. Ceaadaev, *op. cit.*, pp. 115-116.
12. P.I. Ceaadaev, *M.P. Pogodinu*, okt. 1847 g, *id.*, p. 207.
13. P.I. Ceaadaev, *S.P. Șevîriov*, okt. 1854 g, *op. cit.*, p. 273.
14. Vezi S.P. Șevîriov, P.I. Ceaadaevu, 17 okt. 1854 g, în P.I. Ceaadaev, *Polnoe sobranie socinenii i izbrannîe pis'ma*, t. II, p. 520.

O POVESTIRE PROFETICĂ

Apărută pentru prima dată în volumul *Mirgorod* din 1835, povestirea *Vii* a cunoscut trei redacții, semn că, pentru Gogol, ea a avut o semnificație deosebită. Includerea povestirii în volumul amintit, alături de *Moșierii de altădată*, de *Taras Bulba* și de *Poveste despre cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici* (cu ultima formînd partea a doua a cărții, ca unitate compozițională distinctă), a provocat interpretări dintre cele mai diverse, dominantă fiind opinia că alăturarea unor texte atît de diferite într-o structură compozițională unitară și-ar afla temeiul în "tematica ucraineana" comună. De această ispită n-a scăpat nici Vl. Nabokov care crede că, de n-ar fi scris *Povestiri din Petersburg*, *Revizorul* și *Suflete moarte*, Gogol ar fi rămas un autor provincial de scrieri etnografice cu iz folcloric. În realitate, începînd chiar cu prima sa carte, *Serile în cătunul de lîngă Dikanka*, din 1831, tînărul autor își afirmă propria viziune și tema care-i străbate apoi întreaga operă – lupta omului cu duhul pămîntului. Nu trebuie să ne inducă în eroare faptul că în primele două volume el a pus în text această temă și această viziune cu ajutorul materialului folcloric, apelînd la imaginea unei Ucraine cufundate în mit și în legendă și mișcîndu-se cu o surprinzătoare măiestrie prin cultura populară a rîsului.

Citind *Serile...*, simțim cum din inima materialului folcloric, exultînd de viață și de credința că omul poate învinge prin rîs tot ce este potrivnic vieții, crește tema autorului-narator și, printre vocile povestitorilor din popor, începe să răsunе tot mai distinct vocea inconfundabilă gogoliană. Această voce ne anunță cînd și cînd că, dincolo de exuberanța și de lumina realității în sărbătoarea carnavalului, se întrevеde o altă lume, al cărei glas, după mărturia

autorului, a ajuns la el încă din copilărie, pe când se afla în plină lumină a amiezii, în livada părintească. Neliniștitoare și inspiratoare de inexplicabile spaime, această voce din altă lume este însoțită de un frig tăios și de întuneric și se poate întrupa în plin vârtej dionisiac al dansului vieții. Sîntem astfel avertizați că transparența și frumusețea realului poartă dintru început în ele un punct negru, la fel cum trupul străveziu al rusalcei din povestirea *O noapte de mai*, din ciclul *Serilor din cătunul de lîngă Dikanka*, vădește clar în sine un centru întunecat.

Poporul știe, prin tradiția cunoașterii sale mitice și legendare, că în acest unic punct întunecat se deschide o falie prin care lumea întunericului irumpe în lumea noastră solară. El mai știe și că această falie devine vizibilă pentru oameni numai în anumite zile și nopți, când poarta despărțitoare poate fi deschisă dar și închisă cu anumite chei și fiare (*Noaptea în ajun de Ivan Kupala*, din același ciclu).

Dar, odată trecute zilele acestea în-semnate, când poți vedea și ce nu se vede, te poți oare mișca prin lume cu credința că cele două tărîmuri s-au separat iarăși?

Rățiunea pare să creadă acest lucru; ea pare a fi convinsă că, prin ordine și ordonare, spaimele ancestrale ale omului pot fi învinse. Memoria afectivă, dar și cognitivă, a poporului a păstrat însă, aproape intactă, amintirea acestei întîlniri cu mesagerii lumii necunoscute și terifiante, mesageri cărora oamenii le-au dat nume diferite și le-au conferit grade diferite de relevanță. De aceea, sărbătorile populare nu uită niciodată să-și încorporeze, fie și la modul simbolic uncori, chipuri și practici care le amintesc participanților că sînt mereu priviți de o lume adversă ce trebuie invocată și pusă la probă pentru a o putea învinge sau pentru a fi învinși de ea. Mai mult, jubilanții vieții în cîntec, dans și iubire știu că această lume este înscrisă în propria lor ființă, în instinctele care-i stăpînesc, de la facerea lumii, cu o putere de fier. Ei mai știu și că lumina și întunericul nu sînt despărțite decît de o clipă, o clipă atît de

încăpătoare însă încît, în plină natură clocotind de frumusețe, de viață și de căldură, poate să se instaleze rapid întunericul, prin furtul astrilor, prin semănarea beznei de către o mînă nevăzută, prin abolirea spațiului sau prin schimbarea ritmului temporal.

Gogol a înțeles și a preluat această știință a poporului pe care a potențat-o, arătîndu-ne că realul cel mai banal este fantastic și te poate distruge prin sentimentul copleșitor de nesiguranță și de spaimă pe care ți-l trezește, împotriva tuturor judecăților logice sau împotriva tuturor simbolurilor cu semantică pozitivă pe care păgînismul sau creștinismul le contrapune lumii întunecate.

În fața evidenței că "nimic nu este ceea ce pare", Gogol crede că nu poți răspunde cu "așa a fost să fie". El este convins, și povestirea *Vii* din ciclul *Mirgorod* ne-o spune, că trebuie să opui forței teribile a "aparenței" o credință nefisurată de nici un fel de teamă. Această convingere nu era numai a scriitorului, dar și a omului Gogol, încît D. Merejkovski are dreptate să considere că viața și creația gogoliană sînt expresia luptei tragice pentru păstrarea intactă a credinței ca identitate de sine. Au reușit scriitorul și omul, predispuși la dedublare, să învingă în această luptă sau lupta în sine contează, iar nu rezultatul ei? Vasili Rozanov ne sugerează că este adevărat răspunsul afirmativ la ultima întrebare, considerîndu-l pe Gogol primul dintre marii scriitori ruși care au mutat literatura rusă din spațiul strict al esteticului în spațiul eticului și al cunoașterii, redînd-o marilor probleme religioase și existențiale, riscîndu-și astfel forța lui creatoare și, în final, dacă ne gîndim la felul cum a murit, chiar propria existență.

Despre această luptă, ca aflare pe cale, ne istorisește povestirea *Vii*, o poveste profetică în care, ca într-o apă, se reflectă destinul gogolian, uman și creator, amenințat permanent de pierderea începuturilor și sfîrșiturilor și încercînd disperat să răspundă acestei amenințări prin înscrierea în cercul strict al creației sau, după 1842, prin căutarea contururilor limitative și securizante ale credinței.

Despre creație va afla, din tinerețe (vezi *Portretul*) că, prin însăși natura ei, aceasta te pune în nemargini. Pentru credință a trebuit să lupte toată viața, crezând că va ajunge la ea sacrificându-și opera într-un tragic auto-dafé. Când a murit Gogol era oare împăcat, în lumină, sau va fi înțeles că, de fapt, spaima l-a îndemnat să despartă frumusețea și arta de divinitate, așa cum eroul povestirii *Vii*, Homa Brut, s-a izolat de lume și s-a despartit de Dumnezeu prin spaima lui nefirească?

Întrebarea o ridicăm nu noi, ci povestirea în care, dintre cele trei personaje care au pornit la drum prin lumea sărbătorească și plină de ispite a vacanței (teologul Haliava, grămaticul Gorobeț și filozoful Homa Brut), pentru că este cel mai stiutor dintre toți, doar filozoful Homa Brut rătăcește calea cu adevărat. Dotat cu o poftă nemăsurată de mâncare, băutură și împreunare, doar acesta pare să fie predestinat a trăi experiența nemarginilor înfricoșătoare. Prin nesațul care-l deosebește de cei doi companioni, filozoful se află deja la frontiera dintre cele două lumi și poate părăsi calea celor "de la sine înțelese" prin zborul fantastic în jos - în sus, căruia Gogol îi atribuie în povestire un loc privilegiat: "Trăia un sentiment apăsător, neplăcut dar și dulce totodată, care-i inundase inima. Își plecă capul și văzu că iarba pe care aproape o atingeau cu picioarele părea să crească undeva departe în adânc și că deasupra ei se afla o apă limpede ca izvorul de munte. I se părea că iarba e fundul unei mări plină de lumină și transparență pînă în afund; în orice caz, vedea clar cum se oglindește în această mare, cum în locul lunii prindea lumină un soare necunoscut; auzea cum clopoștii albaștri clinchetau plecîndu-și capetele (...) Oare toate acestea sînt aievea sau nu? Visează sau e în realitate? (...) "Ce-i asta?" - gîndi filozoful Homa Brut, privind în jos și gonind din toate puterile (...) Era cuprins de un sentiment necurat de dulce, simțea o voluptate sfișietoare, plină de dor și de spaimă".¹ Din punctul cel mai de sus - cel mai de jos, prin oglindire, Homa Brut poate vedea hăul lumii și poate trăi spaima mistică în fața

frumuseții și în fața adevărului că nu știe cine este: "dracu știe cine sînt!"²

După experiența supremă a zborului necurat, aflat în biserică la căpătîiul vrăjitoarei moarte și ridicînd ochii spre duhul suprem al pămîntului, spre *Vii*, el îi devine acestuia oglindă fidela și se anihilează pe sine în nemarginea curiozității. Homa Brut nu mai poate învinge Gorgona, ajutat de oglindă, precum eroul antic, pentru că el însuși devine oglindă interioară. În care monstrul se recunoaște și se identifică. Strigătul matahalei cu fața de fier, dar cu ochi atotvăzători, "Iată-l!", poate fi înțeles și ca "iată cine este el, el este eu!", pecetluind sensul adevărat al fricii și al curiozității lui Homa Brut ca fiind singurele generatoare de lighioane care-iucid ființa.

Acest sens este întărit și de vocile celor doi colegi ai lui Homa Brut care intervin după ce drama acestuia s-a consumat într-o biserică în care n-a mai putut călca apoi picior de creștin. Prezentul dialogului dintre teologul Haliava și gramăticul Gorobeț, cu care se sfîrșește povestirea, proiectează adevărul întîmplării - "Eu știu de ce a murit: pentru că i-a fost teamă"³ în adevărul vieții și morții lui Gogol însuși, care a acceptat provocarea forțelor întunericului și care a privit pentru noi în prăpastia nemăsurată a instinctului, pentru a ne spune că puterii distrugătoare a acestuia trebuie să-i opunem credința neclintită în spirit.

NOTE

1. Vezi *Vii*, în N.V. Gogol, *Sobranie Secinenii*, II, Moskova, 1976, pp. 152-153.
2. Id. p. 181.
3. Id.

CAUTÎND DESĂVÎRȘIREA

Încă vii în primele decenii ale secolului XX, ecourile morții "spectaculoase" a lui Lev Nikolaevici Tolstoi par să se fi stins astăzi, luînd cu ele și ceva din semnificația acestui moment. Ziua în care s-a stins marele romancier, departe de casă, cu mulțime de ziariști și curioși în jurul modestei case din stația Astapovo, unde își găsisese ultimul refugiu, nu numai că încheia o viață plină de căutări, de zbucium și de creație, dar o și sintetiza cum nu se poate mai clar. Căci moartea bătrînului conte punea în discuție, pentru toți cei care voiau să vadă, sensul existenței umane și modul de trăire a creștinismului în veacul care se încheia și în eonul în care scriitorul pășise cu atîta vigoare. Adică momentul dispariției marelui romancier releva modul de trăire a creștinismului de către omul modern.

Contrar ambiției lui Tolstoi de a ne și a-și oferi răspunsuri decise la marile probleme ale omului, moartea lui a potențat cîteva întrebări care s-au repercutat spre viața și opera care tocmai se încheiaseră, provocînd noi incertitudini și punînd o multitudine de probleme pentru domenii care depășesc nu doar teritoriul unei vieți umane și scriitoricești, dar și domeniul literaturii și artei ca atare.

De-a lungul vieții sale, Tolstoi a găsit diverse formulări pentru chestiunile care l-au preocupat și care au izvorît dintr-o nestinsă și pătimașă dorință de desăvîrșire, precum și dintr-o vitalitate nefirească ce se voia, prin desăvîrșire, negată pe sine.

Într-o notă de jurnal din 1847 aflăm că desăvîrșirea la care se gîndește tînărul de nouăsprezece ani vizează eliberarea totală de determinările firii, o libertate oarecum harică: "Voi ajunge oare să nu depind de nici un fel de împrejurări din afară? După părerea mea,

acest lucru ar fi perfecțiunea”¹. Ambițioasă dorință pentru cel care încă nu cunoaște capcanele vieții de care vrea să se despartă printr-un act de voință care, pe cât de titanic se vrea, pe atît de neputincios se va dovedi în fața firii celui care-și propune să atingă desăvîrșirea prin forțele proprii, fără a convoca acea putere care să se adauge la propria lui putere prin harul dumnezeiesc.

La vîrsta cînd își propunea ca scop al vieții perfecțiunea, Tolstoi consemnează în același *Jurnal* sentimentul obsesiv că ceva îl împinge permanent în afara universului comun și-l face prizonierul unei spaime terifiante. Pînă să-și dea seama că acest ceva este ochiul morții care-l privește neabătut și-i aruncă ființa în hău, scriitorul crede că ceea ce îl însingurează de lume este tocmai dorința lui rară de desăvîrșire. Pe măsură ce încearcă să realizeze această desăvîrșire, i se va vădi adevărul că izolarea lui de lume este alimentată de orgolii și de voință, pe care le pune la lucru pentru o competiție istovitoare nu numai cu alții, dar și cu sine. Repetată și programată, exercitarea acestei formidabile voințe pe care o deține romanicerul devine trufie. O trufie care ar vrea să lupte chiar împotriva trufiei.

Începutul rău, pentru sine, al acestui marș forțat spre desăvîrșire îl face Tolstoi în 1850 cînd, căutînd calea prin care se poate perfecționa, alege soluția forței: ”Mă voi constrînge”.² Soluția constrîngerii se dovedește a fi calea care elimină semnificația drumului cristic ca iluminare treptată, cu tot cu firea și împreună cu ceilalți.

Se creează astfel, încă de la începutul acestei căi, o situație paradoxală de cunoaștere și de trăire a lumii și a sinelui în care activă predominant este prezența crudă și răzbunătoare a dumnezeului veterotestamentar, în timp ce subiectul sau subiecții acestei situații (Tolstoi însuși și unele dintre personajele sale) invocă la modul deziderativ-ideal învățătura evanghelică a neîmpotrivirii la rău cu rău și a iubirii aproapelui ca pe sine însuși. Paradoxul a fost observat de blîndul și pătrunzătorul Cehov care, citind romanul *Învierea*,

constată că această carte este scrisă de "un om îngrozit de moarte, care se înșală pe sine și îi înșală și pe alții, sprijinit pe citate din Sfînta Scriptură". Mai radical, St. Zweig îl consideră pe scriitorul rus un creștin "artificial,"³ în timp ce D.S. Merejkovski, combătînd părerea multora cum că Tolstoi ar fi un om "căzut din creștinism", afirmă că "patriarhul" de la Iasnaia Poleana n-a fost creștin niciodată. Și aceasta se întîmplă, adaugă filozoful rus, nu pentru că marele romancier n-ar fi dorit să fie creștin, ci pentru că, în cazul lui, este vorba de "o lipsă de chemare mistică".⁴ (s.a.)

Și totuși, sau tocmai pentru că el însuși era conștient de aceasta, Tolstoi își definește sensul vieții și al creației raportîndu-se constant la creștinism, înțelegîndu-l și combătîndu-l în felul său propriu, fără ajutorul bisericii. Avînd mereu în gînd preceptul evanghelic: "fiți desăvîrșiți precum Tatăl", el își va cultiva dorința, la început secretă, mai tîrziu explicită, de a da el o învățătură care să fie "un creștinism pentru viață".

Dacă la întrebarea privitoare la calea de a realiza sfîntenia în viață scriitorul pare să fi găsit răspunsul de care se va sluji mereu – constrîngerea de sine –, la întrebarea "ce e aceea desăvîrșirea?", care rezultă și ea din preceptul evanghelic citat, a oferit cel puțin două răspunsuri. Primul, pe care-l putem descifra pînă la marea criză din 1880, se plasează încă în planul semnificației armoniei omului cu lumea, prin trăirea instinctuală plenară a frumuseții și a iubirii, prin atașamentul cald pentru orice mișcare a trupului și a sufletului. Pierre Bezuhov și Konstantin Levin, în marea lor bunătate, trăiesc încă pietatea în deschiderea lor generoasă și grațioasă către lume, chiar dacă, amîndoi, au sentimentul că pentru a atinge trăirea ei desăvîrșită le lipsește simplitatea.

Începînd cu 1880, Tolstoi pare să vadă desăvîrșirea dincolo de tot ceea ce este omenesc. Această viziune îl va face ca, invocînd tot mai insistent nevoia de perfecțiune, să uite sfîntenia cărnii și taina cununiei și să pornească un război necruțător și penibil împotriva

trupului și a frumuseții. Semnele acestui război, dus cu neomenească, demonică fervoare, se văd pretutindeni în activitatea lui nu numai de scriitor, dar și de moralist, publicist și om public. Renunțarea la scris și repudierea operei sale literare, renunțarea la bunuri și tentativele de a părăsi familia și lumea se propun ca tot atâtea moduri de a se constrînge pe sine și de a "se strădui să fie desăvîrșit".

În locul armoniei, este decretată acum lupta cu sine și cu lumea, lupta dintre "avîntul sufletului și puterea cărnii".⁵ În toiul luptei, spaima față de păcat și față de frumusețe și artă se transformă în spaimă față de femeie, combatantul neezitînd să distorsioneze pentru uzul propriu cîteva adevăruri din învățătura creștină. De regulă, săvîrșește acest lucru proiectînd asupra celor zece porunci propria înțelegere. *Postfața autorului la "Sonata Kreuzer"* ne oferă un exemplu care nu rămîne singular în gîndirea și în creația lui Tolstoi: "dragostea trupească și căsătoria înseamnă a ne servi pe noi înșine și de aceea ne împiedică în orice caz să slujim pe Dumnezeu și pe oameni; așadar, din punct de vedere creștin, căsătoria reprezintă o cădere, un păcat (...) și ea (învățătura creștină) ne propune idealul înfrînării absolute".⁶

Acest mod de a trăi creștinismul și de a argumenta cu el propriile decizii și propria relație cu lumea devine determinant pentru povestirile din ultimele decenii din viața lui Tolstoi, ca și pentru romanul *Învierea*. S-a spus, și nu fără oarecare temei, că ultimele creații tolstoiene au o alură tezistă. Acest aspect le este conferit de insistența cu care autorul urmărește, la nivelul de suprafață a textului, o idee morală, dar și de ținuta stilistică a acestuia. Tematizarea unui precept moral, ca și simplificarea maximă a stilului, fac parte dintr-o strategie pe care Tolstoi o explică în *Jurnal* în anul 1889: "dacă e să vorbești, atunci vorbește cît poți de limpede, nu cu șiretlicurile tăcerilor și subînțelesurile cu care scriu toți, și cum am scris și eu."⁷

Cu o astfel de "vorcire" limpede, de o exactitate și claritate maximă, sînt scrise capodoperele ultimilor ani: *Moartea lui Ivan*

Ilici, Părintele Serghi, Hagi-Murad, Stăpîn și slugă. Deși, în comparație cu scrierile anterioare, mai ales cu marile romane *Război și pace* și *Anna Karenina*, aceste povestiri par teziste, nicidecum vocea și ființa vie a scriitorului nu s-au exprimat mai fidel ca în ele. Citite în paralel, *Jurnalul* și publicistica autorului din presa vremii, pe de o parte, și ultimele scrieri poetice, pe de altă parte, atestă coincidențe textuale, de opinie și de intonație izbitoare.

Mai mult decît alte scrieri, povestirea *Părintele Serghi* este emblematică pentru felul cum a trăit și a realizat Tolstoi în creația sa obsesia vieții sale de a fi desăvîrșit, de a înțelege creștinismul, așa cum spune el în tratatul din 1890-1893, *Împărăția lui Dumnezeu este în noi*, "nu ca învățătură mistică, ci ca o nouă înțelegere a vieții."

Momentele vieții prințului Kasatski-părintele Serghi, de la strălucirea prezenței lui aristocratice (înzestrate cu mari daruri ale trupului și ale minții, dar și cu un orgoliu nemăsurat), pînă la rătăcirile vagabondului fără nume, condamnat și trimis undeva în Siberia, pot fi regăsite în biografia existențială și spirituală a contelui Tolstoi. Ca și prințul Kasatski, care a eșuat în încercarea lui de a se desăvîrși prin monahism, la vîrsta de optzeci și doi de ani, sub numele banal de T. Nikoleav, Tolstoi dorește să se piardă în lume și-și părăsește familia, lăsînd în urmă toată viața lui de pînă atunci.

În cazul lui Kasatski, o voință de fier declanșează momentele importante ale "desăvîrșirii" care debutează, toate, cu o fugă: fuga de lume și de iubire prin călugărire, fuga de la mînăstire în izolarea totală a sihăstriei; fuga de propriul trup prin mortificarea și chiar prin mutilarea lui; fuga de faimă și de sine prin renunțarea la identitate. Toate aceste momente care construiesc biografia prințului-călugăr, ca și acțiunea povestirii, ca o ironie a destinului, în loc să ducă spre mîntuire, se instituie în tot atîtea agresiuni ale voinței-orgoliu asupra firii și asupra sufletului. Cauza acestei eșuări se află chiar în cel pornit pe drumul desăvîrșirii. Dacă citim cu atenție povestirea, ne

dăm seama că "marele" Kasatski nu a mizat niciodată pe pietate și pe iubire atunci când, ajuns la o răscruce, a trebuit practic să o ia de la capăt pe drumul căutărilor. Istovitoarea lui luptă lăuntrică este o permanență, pentru că simplitatea atât de necesară mîntuirii îi este interzisă acestui doritor de a fi mereu deasupra celorlalți, pînă la a crede că el este cel chemat să poarte făclia pentru toți. Trufia lui Kasatski merge atât de departe încît, în ultimă instanță, el ar dori să egaleze divinitatea: "se asemuia pe sine cu Iisus".⁸

Fiecare din locurile și momentele în care eroul își anunță prezența ar fi putut înlesni mîntuirea lui, dacă acesta n-ar fi fost mînat mereu de dorința de a-și dovedi sieși și altora credința și de a-și construi nemurirea într-o trecere pe care o înțelege nu în spațiul lui - "eu sînt ca să iubesc" - ci ca "eu sînt ca să fac". Dar ceea ce i se pare că "face" pentru alții (vindecarea, alinarea bolilor și a durerilor sufletești), prințul-călugăr nu poate face pentru sine, pentru că, în loc să poarte lumina în sine, în frăție cu lumina altor suflete, el o duce cu mîinile întinse, ca să se vadă și să se știe. Și astfel, fugind de păcatul trupului și luptîndu-se chiar cu el, călugărul și sihastrul încep să fie stăpîniți de un păcat mai insidios și mai greu de învins: păcatul trufiei - căutarea faimei. Kasatski este atât de neputincios în fața acestui păcat încît, în momentul când cucerește faima, comite blasfemia, declarînd: "nu există Dumnezeu", și, pregătindu-se să fugă, renunță, de fapt, la a o înțelege și a o elimina din viața sa prin umilință.

În fuga lui, prințul mai primește un semn care, arătîndu-i că "a face" nu este totul, îl îndeamnă la un nou răspuns. De data aceasta, răspunsul vine prin mijlocirea altei vieți, icoană a promisiunii evanghelice "cei din urmă vor fi cei dintîi". E sigur că mintea părintelui Serghi a înțeles pilda pe care viața i-a oferit-o prin mijlocirea întîlnirii cu umila lui colegă de școală, Pașa, dar nu știm dacă ființa lui întregă va putea trăi acest adevăr într-o nouă existență deși, în finalul povestirii, Tolstoi ne sugerează că așa stau lucrurile. Nu știm nici dacă întîlnirea cu Pașa este revelația care l-a luminat pe

părintele Serghi complet pe dinăuntru sau dacă această întâlnire este trăită ca o nouă răscruce a unei noi existențe. Această revelație, aidoma cu aceea a autorului povestirii, se va petrece într-o stare consemnată în *Jurnal* la data de 22 decembrie 1893: "Mi-e greu, mi-e scîrbă. Nu mă pot învinge. Doresc o faptă eroică. Doresc ca restul vieții să-l dedic slujirii lui Dumnezeu. Dar el nu mă vrea pe mine. Sau nu acolo unde vreau eu. Iar eu cîrtesc".⁹ (s.n.)

"Vreau eu" din această notă, ca și consemnarea mai tîrzie, din 10 iulie 1910: "Nu pot face altceva decît să fug, și mă gîndesc acum serios la aceasta. Arată-ți acum creștinismul" (s.n.) dau glas din nou acelei voințe nefirești de afirmare a eului care-l menține pe Tolstoi, pînă la sfîrșitul vieții, în cercul vicios al dorinței de a se desăvîrși învingînd trufia printr-un act de trufie. Astfel, la 4 noiembrie 1910, pe patul de moarte, în stația Astapovo, autorul povestirii *Părintele Serghi* se întreabă: "Dar țăranii? Oare cum mor țăranii?", dîndu-ne de înțeles că nu s-a împăcat cu moartea, după cum, viețuind, nu s-a putut armoniza cu viața cu adevărat creștină.

După toate acestea te întrebi dacă nu cumva a fi creștin ține de o vocație, iar nu de strădania de a fi creștin. Sau strădania scriitorului și a eroilor săi n-a fost aceea care se cerea? Dacă e să ne gîndim doar la spațiul literaturii ruse, destinul lui Gogol, precum și cel al lui Lev Nikolaevici Tolstoi, stau mărturie că aceste întrebări pot fi puse.

NOTE

1. Vezi Lev Tolstoi, 16 iunie 1847, în *Jurnal*, I, traducere din limba rusă de Janina Ianoși. Prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Ion Ianoși, *Ed. Univers*, București, 1975, p. 7; în continuare, cităm după această ediție a *Jurnalului*.
2. Vezi Lev Tolstoi, 17 iunie 1850, *idem*, p. 8.
3. Vezi Șt. Zweig, *Tolstoi. Nietzsche*, traducere din limba germană de Eugen Relgis, *Ed. Științifică*, București, 1966, p. 22.
4. Vezi D. Merejkovski, *L. Tolstoi. Dostoievski*, în *Izbrannoe*, *Ed. Literatura artistică*, Kișiniov, 1981, p. 520.
5. Vezi L. Tolstoi, *Jurnal*, I, 26 mai 1884, p. 221.

-
6. Vezi *Postfață la "Sonata Kreutzer"*, în Lev Tokstoi, *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, traducere din limba rusă de Cezar Petrescu și S. Recevski, BPT, Minerva, București, 1971, p. 130.
 7. Vezi Lev Tolstoi, *Jurnal*, I, 9 februarie 1889, p. 254.
 8. Vezi Lev Tolstoi, *Părintele Serghi*, traducere în limba română de Cezar Petrescu și S. Recevski, în *Sonata Kreutzer și alte povestiri*, p. 179.
 9. Vezi Lev Tolstoi, *Jurnal*, I, 22 decembrie 1893, p. 398.

DOSTOIEVSKI ȘI ACTUALITATEA

Puține sînt cărțile scrise în secolul trecut care, citite acum, să-ți lase impresia că se racordează perfect la actualitatea imediată, așa cum se întîmplă cu *Jurnalul de scriitor* al lui F.M. Dostoievski. Pe parcursul jurnalului său, marele romanicer își definește de mai multe ori, cu expresii ușor schimbate sau relevînd noi aspecte, rațiunile din care a pornit să-l scrie, oferind cititorului și celui ce dorește să înțeleagă ce anume citește cîteva repere nu doar de gîndire și de atitudine, dar și de opțiune formal-estetică. Astfel, în paginile acestui original jurnal, poate fi urmărită mai lesne gîndirea scriitorului în fermentația ei ideatică și în anatomia ei. Căci Dostoievski nu se sfiește să apară în fața cititorului așa cum îl surprinde scriitura febrilă, dezordonată și rapidă a jurnalului, să se prezinte cu obsesiile, contradicțiile și surprizele gîndirii lui, consemnate în plină mișcare și, cum mărturisește el însuși, în plin proces de "învățare" a ei. Este adevărat că învățarea are ca obiect "comunicarea", "conversația", și că a discuta această învățare înseamnă a descrie procesul prin care eul jurnalier își expune ideile, dar și "pipăie" maniera cea mai adecvată de a comunica cu celălalt. A urmări această strategie în articulațiile ei ar însemna să conturăm aici o gramatică a jurnalului ca supraspecie căreia i se subordonează toate variantele pe care le propune Dostoievski și pe care le cunoaștem din literatura și cultura lumii. Ar fi și aceasta o modalitate de a releva "actualitatea" imediată a *Jurnalului de scriitor*, însă, în plan literar. Preferăm să reținem din acest atribut al scrierii dostoievskiene cîteva componente care ilustrează nu numai ceea ce s-a numit "ideea rusă", dar și o tipologie de situații pentru spațiul în care ne aflăm noi, romanii și, mai ales, o

anume reacție la aceste situații într-un context pe care-l numim mondial.

Pentru a înțelege câteva lucruri din actualitate, nu putem să nu înregistrăm câteva din observațiile și gândurile lui Dostoievski care circumscriu o etnopsihologie din care nu poate să lipsească sentimentul și ideea mesianismului rus, dar atragem atenția, în primul rând, asupra secțiunilor jurnalului puse sub titlurile *Cîte ceva despre problemele politice* (vol. I), *O înțelegere utopică a istoriei și Trei idei* (vol. II)¹. Problemele politice și istorice din aceste articole se brodează, în principal, pe relațiile Rusiei cu Europa, relații văzute prin prisma a ceea ce Dostoievski numește problema Orientului. Pentru că în Orientul propriu-zis problemele Rusiei păreau deja rezolvate la data cînd Dostoievski își scria *Jurnalul* (Caucazul fusese cucerit, granița de est înainta fără probleme spre Pacific), chestiunea orientală se referă aici strict la Constantinopol, ca la citadela ortodoxiei ce trebuie recucerită și eliberată de islamism. Implicit, se au în vedere Balcanii, spațiu în care trăiesc alte popoare slave decît rușii..

În acest context, comentînd situația de după războiul Crimeii, jignitoare și surprinzătoare pentru o Rusie obișnuită cu victorii, de la 1812 incoace cu deosebire, jurnalistul face o constatare paradoxală, de o deosebită acuitate: "(...) am suportat înfrîngerea, dar povara victoriei asupra Europei n-am fi suportat-o nicicum, cu toată forța și vitalitatea noastră"². Observăm cu acest priej că marele vizionar al crizei moderne și al mesianismului rus percepe relația Rusiei cu Europa nu altfel decît în termeni de conflict în care unul este învingător iar celălalt este învins. În același timp, Dostoievski diagnostichează exact, chiar dacă interogativ, neputința Rusiei de a-și fructifica victoriile dincolo de ceea ce el numește "vîrtejul fatal (...) al negării și al distrugerii de sine": "Viitorul Europei aparține Rusiei. Rămîne întrebarea: ce va face atunci Rusia în Europa? Ce rol va juca ea? Este ea pregătită pentru un asemenea rol?"³. Rusia și-a înțeles în

felul ei rolul, atît după războiul din 1876-1877, cît și mai tîrziu, în cele două războaie mondiale care au urmat. A fost și este datoria altora să cunoască și să înțeleagă acest fel al Rusiei de a se vedea pe sine în Europa și în lume. În legătură cu aceste întrebări, Dostoievski relevă un adevăr valabil nu numai pentru acele timpuri, adevăr care poate fi perceput și ca avertisment. Marele romanicer constată că rușii cunosc bine Occidentul, că și-au însușit cultura și legile lui, în timp ce europenii nu cunosc Rusia, preferînd să rămînă prizonieri ai „misterului sufletului slav“ sau ai obsesiei că ”rușii sînt imprevizibili” și să-și repete mereu că, de cauți cu atenție, sub pojghița lor de civilizație se ascunde barbarul. Este un adevăr care, după Dostoievski, nu-i avantajează pe ruși, dar el nu este avantajos nici pentru Occident. Căci aceste prejudecăți au costat și costă deja prea mult Europa, chiar și acum, cînd situația din Balcani de la 1876-1877 se repetă parcă aidoma.

Acest defect de percepție, păgubitor pentru toată lumea, a fost semnalat și de Ernst Jünger, care i-a cunoscut pe ruși la ei acasă și a notat în jurnalul său la 27 aprilie 1943: ”Apoi despre ruși, care sînt astăzi tot atît de supraestimați pe cît fuseseră de subestimați cu doi ani în urmă. În realitate, sînt mai puternici decît se crede; s-ar putea însă ca această forță să nu fie terifiantă”⁴. Este o observație pe care n-o putem bănuî de părtinire, știind că scriitorul german n-a fost un admirator expres al Rusiei și că în nici un caz n-a simpatizat cu politica de stînga pe care aceasta a dus-o. Ca și Dostoievski, Jünger exprimă nevoia de cunoaștere autentică a celuilalt pentru a ți-l face aliat sau dușman. El ne mai face atenți că una este a-i respecta celuilalt alteritatea și cu totul altceva înseamnă să cultivi această alteritate cu orice preț pentru a-l coborî pe purtătorul ei sau pentru a-ți atribui ție însuși drepturi speciale. Am putea întrezări în spusele jüngeriene și ideea că în acest joc cu alteritatea există o capcană pe care, se pare, partenerii n-o observă, și anume riscul de a-i conferi

celuilalt puteri și atribute pe care altminteri nu le-ar fi avut sau nu le-ar fi conștientizat.

Acest lucru s-a petrecut continuu în relațiile dintre Rusia și Occident, Rusia întărindu-și pentru sine ideea mesianismului ei din puternicul sentiment de izolare pe care l-a trăit și-l trăiește când se raportează la Occident. Din același sentiment și-a întărit ea și convingerile că în rezolvarea crizei perpetue din Balcani trebuie să joace un rol esențial ca depozitară a ortodoxismului autentic. Iar aceasta nu este doar o idee, Rusia implicându-se de mai multe ori în soluționarea concretă a acestei crize. Cu prilejurile respective (Eteria și urmările ei, războiul din 1876-1877, primul război mondial sau cel de-al doilea război mondial), s-a dovedit că nodul gordian pe care această mare putere nu l-a putut tăia niciodată a fost confuzia pe care o face între conștiința de neam (tradusă, între altele, și în panslavism) și ideea ortodoxiei. Dostoievski însuși nu ezită să evidențieze importanța politică a acestei voite identificări dintre conștiința de neam și ideea ortodoxiei: "Aceste trei cuvinte - *pentru cauza ortodoxă* - sînt o formulă politică extraordinar de importantă pentru actualitatea istorică dar și pentru viitor. Putem chiar spune că aceasta este formula viitorului nostru"⁵.

Rezumînd, "cauza ortodoxă" este înțeleasă de autorul jurnalului, ca și de opinia publică rusă a timpului, în contextul dezideratului "fratele trebuie ajutat la nevoie" Dar cum sensul noțiunii de "frate" se restrînge la slavi, apare o restricție nespecifică ortodoxiei ca și credință creștină, o restricție ce anulează semnificația bună a "cauzei ortodoxe" și-i întărește sensul de partizanat. Prin chiar acest fapt, preceptul ajutorării de frate iese din ortodoxie și se include unei strategii politice foarte clare, pe care rușii n-au ascuns-o, după cum se vede fie și din acest *Jurnal de scriitor* al lui Dostoievski, și pe care au urmat-o cu o consecvență demnă de o cauză mai bună. La nevoie, tot ortodocșii pot fi ignorați (românii) sau combătuți (grecii) - și această nevoie se numește cucerirea Constantinopolului: "cum să

unești o asemenea diversitate de popoare, care nu seamănă între ele, precum cele din peninsula Balcanică, ba încă și cu centrul la Constantinopol? Sînt aici greci, slavi, români. Al cui să fie Constantinopolul? Al tuturor. Iată un motiv de vrajbă și de gîlceavă, cel puțin între greci și slavi (...)”⁶. Te întrebi de ce să fie Constantinopolul al cuiva anume în situația în care istoria a așezat în spațiul lui încă un popor, pe care Dostoievski nici nu-l amintește. A orîndui istoria după o idee supraistorică și supranațională, așa cum este ideea ortodoxiei, ține într-adevăr de ideea rusă, dar, deocamdată, această idee s-a concretizat în facerea istoriei sub semnul ateismului.

În *Demonii*, Dostoievski a prevăzut această împlinire, pe care n-ar fi dorit-o, odată ce avertizează asupra pierderii de umanitate pe care ea o aduce. Cum să se realizeze ideea națională (care este ideea ortodoxiei ruse) ca idee universală nu poate spune nici el concret, dar marele scriitor dezavuează din capul locului ”ideea socialistă” în care distinge: ”culmea egoismului, culmea inumanului, culmea debandadei și dezordinii economice, culmea calomniei la adresa naturii umane, culmea distrugerii oricărei libertăți a oamenilor”⁷. Să recunoaștem că toate s-au petrecut întocmai și că Dostoievski a văzut bine, după cum tot atît de bine și de lucid a identificat specificul Balcanilor în care par să se înnoade într-un ghem fatal popoare, religii, precum și firele istoriei moderne a Europei. În acest creuzet par să se fi strîns toate reziduurile unei istorii construite pe dreptul celui mai tare și mai agresiv, reziduuri care au îmbolnăvit de boala agresiunii chiar pe ”frații” slavi între care, constată Dostoievski, încă din secolul al XIX-lea ”există o divergență incontestabilă și teribilă”⁸.

Gîndindu-se la această divergență, autorul jurnalului îi descoperă fețele ascunse care s-au manifestat din plin în ultimul război din Jugoslavia caruia i-am fost cu totii martori mai mult sau mai puțin neputincioși: ”tocmai din pricina imposibilității unei încăierări fățișe și sincere, se vor isca la ei (la slavii din Balcani) tot felul de alte ciocniri care, în primul rînd, vor avea caracter de tulburări

religioase⁹. Autorul *Jurnalului* nu bănuia și fața cealaltă a conflictului care a înlocuit, în virtutea identificării dintre ortodoxie și neam, motivul religios cu motivul purificării etnice. Scriitorul a intuit, însă, rațiunea pentru care se va încerca o rezolvare a problemei Balcanilor: "echilibrul european"¹⁰, în legătură cu acest deziderat avansind întrebări de o tulburătoare actualitate: "Ce înseamnă echilibrul european? La o adică, a existat vreodată echilibru politic în lume? Este doar o formulă vicleană, concepută la vremea ei de oameni vicleni pentru a-i duce de nas pe nătăfleți"¹¹. Să fie acesta punctul de vedere doar al unui rus care percepe dureros și acut izolarea la care este supusă Rusia, care simte acut spaima și suspiciunile pe care țara sa le provoacă în Europa?

Nu putem să nu recunoaștem în comentariile pe care Dostoievski le face problemelor politice ale timpului său o bună doză de partipris, dar nici nu putem face abstracție de faptul că acest comentator pune degetul pe locurile cele mai vulnerabile ale acestei politici, identificând în ele, într-un mod provocator, o semnificație care depășește epoca și care se cere descifrată și astăzi: "Să li se acorde autonomie? Să se găsească o combinație? – totuși cum se poate realiza aceasta, cine poate să acorde și să găsească? Cine va da ascultare și cine va face ca acel cineva să asculte? (...) Dar ia, hai, găsiți combinația! Există probleme care, practic, nu se pot nicicum rezolva, așa cum toți sînt negreșit tentați să le rezolve la un moment dat"¹².

La ora actuală, este clar că panslavismul nu poate oferi o soluție, el mizînd, cel puțin declarativ, pe întărirea ortodoxiei într-un spațiu în care, ca și în alte părți, acum se întîlnesc toate religiile. Dar nici nimeni nu se poate împăca cu situația că problemele din Balcani "nu se pot nicicum rezolva". Cel mai simplu și mai sigur ar fi ca locuitorii spațiului respectiv să se ia fiecare unul pe altul așa cum sînt și să se accepte cu diferențele care există. Pentru aceasta trebuie timp, iar acest timp ar putea fi scurtat prin educație și cunoaștere. Și, gîndindu-ne la ruși, care totdeauna au fost interesați de

Constantinopol și de Balcani (chiar de Bizanț, în anii imediat următori creștinării lor), ne întrebăm cât de imprevizibili mai pot ei părea celor care vor o rezolvare autentică (adică pentru locuitorii Balcanilor, iar nu pentru sine) a crizei care s-a cronicizat, dacă, iată, în plină mișcare a Eterici, în primul sfert al secolului al XIX-lea, Pușkin însuși, care se află la Chișinău, se întrecăbă într-o scrisoare din martie 1821 către demnitarul V.L. Davîdov: "O problemă foarte importantă: ce va face Rusia: vom ocupa Moldova și Valahia sub chipul unor mediatori de pace; vom trece Dunărea ca aliați ai grecilor și ca dușmani ai dușmanilor lor?"

Scenarii ca acestea s-au repetat în istorie și Dostoievski n-a putut să nu le semnaleze, dîndu-ne o radiografie completă a lor în *Jurnalul de scriitor*. De aceea, scrierea aceasta ni se pare cel mai fin seismograf al psihologiei naționale ruse, pentru care axul principal este automitizarea, dublată de o forță de creație remarcabilă și de o încredere neclintită în destinul istoric. Această facultate a psihologiei naționale a rușilor este forța, dar și slăbiciunea lor, dacă nu cauza principală a sentimentului de izolare pe care l-au trăit și îl trăiesc de cînd a început biografia lor europeană.

NOTE

1. Vezi F.M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, I, II, III (Traducere din limba rusă de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov, Emil Iordache. Studiu introductiv de Sorina Bălănescu), Iași, „Polirom”, 1998.
2. Vezi F.M. Dostoievski, *op. cit.*, I, p. 327.
3. Id., I, p. 328.
4. Vezi Ernst Jünger, *Jurnale pariziene*, București, „Humanitas”, 197, p. 216.
5. Vezi F.M. Dostoievski, *op. cit.*, II, p. 101.
6. Id., II, p. 119.
7. Ibid., II, p. 281.
8. Ibid., II, p. 303.
9. Vezi, *op. cit.*, II, p. 346.
10. Id., II, p. 115.
11. Ibid., II, p. 116.
12. Ibid., II, p. 115.

DESPRE UMILINȚĂ.

DOSTOIEVSKI ȘI OSCAR WILDE

Poate părea că forțăm lucrurile atunci intenționăm să căutăm sensurile umilinței creștine în viața și în creația unor scriitori, la o primă vedere, atât de diferiți. Cine, gândindu-se la Oscar Wilde, nu invocă aproape instantaneu figura unui zeu păgîn, întrupat în chipul unui dandy pervers de la sfîrșitul secolului al XIX-lea? Și cine, cînd spune Dostoievski, nu se gîndește la figura ascetului creștin care n-a încetat o clipă să-l caute pe Dumnezeu și să propovăduiască iubirea de aproapele? În realitate, și din fericire, nici unul dintre cei doi oameni și scriitori n-a încremenit în formula pe care noi o vrem definitivă pentru ființa lor: în cel mai adînc păcat, cum se va vedea, Oscar Wilde n-a încetat să fie în Dumnezeu, după cum, în cea mai ferventă căutare a lui Dumnezeu, Dostoievski, așa cum o dovedește proiectul la *Viața unui mare păcătos*, n-a fost scutit de momente de îndoială și chiar de necredință. Ne rămîne să presupunem că fiecare dintre cei doi scriitori creștini a întrupat în viața și în creația proprie tot atîtea căi prin care ne putem apropia de Dumnezeu. Oscar Wilde pare să ne vorbească dinăuntru și împreună cu parabola fiului risipitor, în timp ce Dostoievski reeditează faptele apostolilor din care nu lipsesc spaimile, îndoiala, retractările.

Nu trebuie, deci, să ne lăsăm înșelați de aparențe, ne îndeamnă ambii scriitori, implicit, dar și prin toată creația lor. Vocea din "subterană", arțăgoasă, alterată de emoție și de năvala atîtor întrebări care-și caută răspunsul, vocea care străbate întreaga operă dostoievskiană nu spune altceva decît glasul wildian, modelat de o seninătate clasică și de un desăvîrșit echilibru intonativ. Dizgrațiatul

Dostoievski și răsfățatul Wilde vorbesc aceeași limbă atunci când caută rostul ultim al omului și al lumii în Dumnezeu.

În această întâlnire dintre cei doi scriitori, decisiv pare faptul că amândoi au avut revelația umilinței creștine trăind experiența carcerală. Dar câți n-au trecut prin această experiență fără a avea revelația amintită? Gîndindu-ne la această coincidență biografică și la tot ce a urmat în viața și în creația celor doi scriitori, nu putem să nu observăm că situația lor se înscrie în modelul trăirii profund religioase: *nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit*. Conștientizat, modelul este perceput de scriitorii analizați ca un itinerar "foarte greu de dus pînă la capăt", ca o întreprindere care solicită nu posibilul, ci imposibilul.

Străbaterea acestui drum garantează viața vie, în pofida, sau, tocmai, datorită rătăcirilor inerente experienței personale în cercul căreia credința se perfecționează și se completează numai prin efortul propriu. Insistența pe efortul personal și pe răspunderea fiecăruia pentru ceea ce devine favorizează ruptura cu accepțiile dogmatice și juridice ale creștinismului și ale religiei în general, așa încît, citindu-i pe Dostoievski sau pe Wilde, simțim că sîntem purtați spre momentele de început ale creștinismului, cînd lecția lui Hristos se ivea pură, neacoperită de aluviunile timpului și ale neînțelegerii. "Spiritul lui Hristos nu se află în biserici"¹, constată autorul lui *De profundis*, în timp ce Inchizitorul dostoievskian îi spune lui Hristos: "Noi sîntem cu el (cu Satana, L.C.) iar nu cu tine, iată taina noastră".²

Raportul ideal dintre uman și divin, revelat de Iisus Hristos în timpul trecerii lui prin lume, este acoperit de zidul evidențelor pe care cel ce vrea să afle calea trebuie să-l spargă cu riscul oricîtor suferințe. Dacă ar fi fost atît de ușor de găsit "calea adevărului și viața", s-ar mai fi lăsat oare Hristos răstignit? Este întrebarea pe care și-o pun și Dostoievski și Oscar Wilde, întrebare la care amândoi dau un răspuns existențial, liber de orice tentație idolatră.

Calca se inaugurează prin refuzul "Zidului", al lui "doi ori doi fac patru", la Dostoievski, sau al limitei, la Wilde. În ambele cazuri, refuzul este o denunțare a evidențelor ca formă a morții în viață: "Ia uitați-vă mai bine! Noi nici măcar nu știm pe unde o mai fi trăind acum viul, ce-i cu el, cum se numește" – exclamă omul dostoievskian din subterană, iar Wilde îl secundează: "Sînt sătul de formele articulate ale oamenilor și lucrurilor".³ "Fărăîmițării fiecărei zile într-o rutină fixă de datorii impuse" i se opune uriașa însemnătate a trăirii în cunoașterea de sine, a parcurgerii fiecărei clipe în toată plinătatea ei. Este lecția lui Hristos pe care cei doi scriitori o înțeleg după îndelungi căutări, încercînd să o întrupeze și în propria existență, cu acuta conștiință că numai astfel poate fi învinsă cea mai nevie formă de viață și cel mai mare păcat al omului – superficialitatea.

Această modalitate de trăire, cu tot cortegiul ei de manifestări, capătă același nume la Dostoievski și la Wilde – "umilința". Deși recurența acestui cuvînt în creația dostoievskiană este remarcabilă, Lev Șestov, în *Revelațiile morții*, afirmă decis că "Umlința nu-i virtutea căutată de Dostoievski".⁴ Dar umilința în accepția scriitorului rus nici nu este o virtute pentru că, așa cum se propune ea măcar în imaginea prințului Mîșkin, nu se nutrește din aprobarea altora pentru a putea exista. Ea este o forță, ne-o spune chiar scriitorul rus, o forță pe care o poți dobîndi numai "renunțînd la tot ce ai", adaugă Oscar Wilde.⁵ Departe de a însemna dispreț de sine sau renunțarea la sine, umilința ni se propune ca nume pentru calea prin care omul poate avea revelația principiului divin din el însuși. Prin această revelație, omul se cunoaște pe sine adînc și-și poate trăi viața în acord cu sine. Povestea eroilor lui Dostoievski și a condamnatului la moarte din *Balada temniței Reading*, istoria însăși a vieții celor doi scriitori de care ne ocupăm acum, se instituie în pildă despre curajul și aproape imposibilitatea de a fi tu însuși, fără restul compromisului cu propria suferință sau cu propria conștiință.

Pentru a fi el însuși, ne spun amândoi scriitorii, omul trebuie să coboare în abisul ființei sale, fără teamă și cu neclintita credință că este asistat de divinitate chiar și atunci când pare abandonat în voia păcatului și a răului.

O nuanță intervine, totuși, în sensul ce se atribuie suferinței și păcatului în opera celor doi scriitori. Ea vine din libertatea cu care acestea sînt acceptate și din lecția pe care omul este dispus s-o învețe traversîndu-le. Un păcat trăit pînă la capăt, un păcat dus cu bună știință pînă în abisurile unde omul pare să nu mai știe de sine, este pentru Wilde garanția transfigurării pe care Dumnezeu o cere omului. O cere, subliniază scriitorul englez, pentru că Dumnezeu nu-l vrea pe om supus, ci îl lasă liber să aleagă între bine și rău, să-și cunoască și să-și cucerească singur drumul: "Mă tot sfătuiesc să fiu prudent. Prudența! Trebuie oare s-o am? E ca și cum aș da înapoi. Trebuie să merg cît mai departe cu putință ... Nu pot s-o duc așa la infinit ... Trebuie să se întîmple ceva"⁶ – se confesează Wilde lui André Gide cu puțin înainte de a fi arestat și condamnat. După doi ani, în 1897, reluînd firul dialogului cu sine, în logica strînsă a drumului pe care și l-a ales, autorul *Portretului lui Dorian Gray* se recunoaște pe sine ca agent al transfigurării, ca subiect care a provocat și controlat schimbarea: "Închisoarea m-a schimbat cu desăvîrșire și eu mă bizuiam pe această transformare"⁷ (s.n.).

Din toate aceste confesiuni ale creștinului, Gide n-a înțeles altceva decît că maestrul său ar fi "chinuit de Evanghelie" pentru că miracolul păgîn – opera de artă – a fost uzurpat de creștinism. Nimic mai departe de gîndul celui care, prin suferință, se simte schimbat cu desăvîrșire. În economia tulburătoare mărturisiri a lui Hristos care este *De profundis*, în fermitatea și adevărul acestei enciclici, cum o numește autorul, neînțelegerea discipolului pare a se înscrie și ea ca model al scenariului cristic al trăirii revelației și pătimirii wildiene într-o înfricoșătoare singurătate. Pe cît de înfricoșată se dovedește a fi această singurătate, pe atît de plină de curaj autentic este înaintarea

pe calea ce nu oferă alte garanții decât suferința, uneori nemăsurată, și strădania sufletului de a fi demn de suferința pe care o trăiește.

Dacă Dostoievski și Oscar Wilde sînt consensuali în a pune la temelia transfigurării libera alegere și cunoașterea de sine, modul cum surprind și întruchipează ei procesul de transformare diferă destul de mult.

Scriitorul englez proiectează asupra *Căii* lumina blîndă a revelației într-o mișcare retrospectivă. El este interesat nu atît de infernul care a precedat clipa de grație sau de acel "deodată" al revelației, cît de sîmburii de lumină care existau în acel infern. De aceea formele predilecte la care apelează Wilde sînt parabola, pilda, mărturisirea, sau textul de teatru simbolic și balada. Dostoievski, însă, își poartă eroii printr-un vîrtej de relații și de situații în care păcatul, pedeapsa și ispășirea se modulează în puzderie de imagini, mai întotdeauna convulsive. Întinsele lui romane conturează calea transfigurării într-o mișcare a demonilor orgoliului, rațiunii, fiziologiei și socialului ce frizează haoticul și colcăiala infernului însuși.

Dar nu toți cei care se află în acest infern dobîndesc și forța de a-și asuma conștient momentul de transfigurare. De cele mai multe ori, fulgerul conștiinței este înghițit din nou de mlaștina informului și a impersonalului. Scriitorul rus ne-a oferit o galerie întreagă de "căldicei" care se mulțumesc să trăiască în ascultarea demonilor amintiți, invocînd ca justificare propria slăbiciune. Aceasta este asumată de "căldicei" ca un dat dincolo de care nu se poate trece și nu are rost să se treacă. Pentru asemenea oameni, răul devine nu o încercare a suferinței, ci argument al propriei slăbiciuni și chiar prilej de orgoliu pentru propria neputință de a se opune răului. Scriitorul rus ne sugerează că sentimentul neîncrederii în sine este cultivat în om chiar de instituția bisericii, în forma ei cea mai radicală, Inchiziția: "Ai cerut prea mult de la el (om ...), tocmai tu, care l-ai iubit mai mult decât pe tine însuși (...) Cu ce e vinovat un suflet slab

că nu are putere să încapă atâtea daruri cumplite?”⁸ – îl apostrofează Marele Inchizitor pe Iisus Hristos. Acestei fixații în rău, justificate viclean prin slăbiciunea, chipurile, funciară a omului, i se contrapune sila de sine, sentimentul intim al vinovăției, îndoiala. ”Principalul este că de acum înainte toate au să meargă altfel, totul are să se frîngă în două (...) Totul, totul, dar oare sînt gata? Doresc acest lucru?”⁹ – își exprimă credința, dar și îndoiala, ca un corolar al acestei credințe, marele păcătos Rodion Raskolnikov. Odată cu el, și în același mod, își inaugurează drumul ispășirii toți eroii dostoevskieni care-și vor cuceri prin chinuri cumplite propria ființă și propria conștiință.

Ceea ce-i desparte pe adevărații creștini de ceilalți locuitorii ai infernului dostoevskian este, deci, neîmpăcarea cu sine și voința de înnoire pe care a generat-o în ființa lor nu pedeapsa justiției, ci puterea cu care ei înșiși își privesc păcatul în față. Asupra acestei diferențe insistă deja cartea *Amintiri din casa morților*, când ni-i prezintă pe cei care, pedepsiți de tribunal, se mișcă în spațiul închisorii cu același orgoliu animalic de indivizi mari și tari cu care se mișcau în liberate pe cîmpiile, prin orașele și prin pădurile unde au făcut păcatul. Indiferența și cinismul cu care acești oameni se privesc pe sine și nu-i observă pe ceilalți decît ca pe niște obiecte, înspăimîntă precum un fenomen de dincolo de umanitate.

Probabil, după ce a observat și el asemenea fenomene în închisoarea din Reading, Oscar Wilde s-a simțit îndrăznit să ne comunice înfricoșătoarea constatare într-o scrisoare către Robert Ross din 6 ianuarie 1897: ”Și totuși, pînă acum, doar animalul din om s-a exprimat în artă și în literatură”.¹⁰ Cînd scrie aceste gânduri, în întunecata lui disperare, scriitorul britanic se gîndește la Iisus Hristos, la vorbele de milă și de încurajare pe care acesta le adresează discipolilor săi după ce patimile s-au consumat: ”Nu vă fie teamă, eu sînt în voi, după cum voi sînteți în mine”. Această promisiune a lui Iisus l-a întărit pe autorul lui *De profundis* în

individualismul său, adică în convingerea că el însuși și nimeni altul este cauza unică a propriei suferințe, după cum eul lui este scopul ultim al transformării prin care trece. Aceeași promisiune cristică îl va face atent, însă, și că nu există o deosebire esențială între viața celorlalți și propria noastră viață. Acest adevăr, odată recunoscut, conferă fiecărui om și tuturor deolaltă o personalitate puternică, pătimitoare, dar și compătitoare.

Calea contopirii cu divinitatea – umilința – își adaugă astfel, în creația celor doi scriitori, încă o componentă esențială – mila. Înainte de a trăi efectiv acest sentiment față de tovarășii săi de suferință din temnița Reading, Oscar Wilde îl identificase în literatura rusă, în scrierile lui Dostoievski în particular, ca pe o notă definitorie nu numai a originalității autorului *Demonilor*, dar și a sublimului uman. Sentimentul milei comportă în acest context o relație cu ceilalți, dar și cu Dumnezeu-om, după cunoscutul precept evanghelic că ceea ce li se întâmplă celorlalți ți se întâmplă și ție și că ceea ce ți se întâmplă ție li se întâmplă și celorlalți. Se conturează cu acest prilej încă o față însemnată a umilinței – solidaritatea umană, pentru care Wilde găsește expresii memorabile: "Am dreptul să împărtășesc durerea altuia; cel ce poate contempla frumusețea lumii și împărtăși durerea altuia, înțelegând minunea pe care o reprezintă amândouă, acela se află în contact direct cu lucrurile divine și s-a apropiat de taina lui Dumnezeu, atît cît poate s-o facă un om".¹¹ Această frază este memorabilă nu atît prin frumusețea ei, cît prin convingerea pe care o transmite că mila de ceilalți nu-ți poate asigura mîntuirea și calea umilinței dacă nu te-ai mîntuit întîi pe tine însuși printr-un curajos examen de sine.

În această lucidă afirmare a individualismului ca esență a învățăturii cristice - Wilde va scrie chiar că Hristos este nu numai un mare individualist, ci cel mai mare individualist din istoria lumii – nu mai putem invoca apropierea dintre cei doi scriitori. Dostoievski se va orienta tot mai decis spre idei de coloratură slavofilă, în care

obștea este chemată să rezolve chestiunile de conștiință ale cului. Temciul acestei adevărate topiri a individului în obște este convingerea orgolioasă, care contrazice esența umilinței și care este nu numai a lui Dostoievski, că numai obștea rusă păstrează nealterate în ființa ei ascunsă chipul și învățăturile lui Hristos.

Oare diferența aceasta dintre cei doi scriitori să-și aibă explicația doar în faptul că unul împărtășește religia catolică în timp ce celălalt e ortodox? Chestiunea comportă o discuție mai amplă și oarecum specială. Slavofilia în sine este un fenomen foarte complex, ce nu poate fi epuizat în câteva cuvinte și nici sintetizat fără invocarea momentelor pe care ea le-a marcat, fie și numai în creația dostoievskiană unde, de multe ori, a deviat sensuril umilinței spre "demonia ginte". Tot pentru un alt prilej ar rămîne și afirmația atît de frumoasă, dar aparent paradoxală, a lui Oscar Wilde că "există o legătură mai apropiată și mai adîncă între adevărata viață a lui Hristos și adevărata viață a artistului"¹².

Deocamdată, ceea ce pare evident este că doi scriitori atît de deosebiți, mai exact, atît de diferit receptați, se întîlnesc tocmai în sensul ascuns ale acestei "adevărate vieți a artistului" care este umilința.

NOTE

1. Oscar Wilde, **De Profundis**, Alfa Paideia, 1996, p. 67.
2. F.M. Dostoievski, **Bratya Karamazorî**, Moscva, Barda, 1980, I, p. 319.
3. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 74.
4. Lev Lestor, **Revelațiile morții**, Iași, Institutul European, 1993, p. 42.
5. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 41.
6. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 9.
7. Id., p. 10.
8. F.M. Dostoievski, **op. cit.**, p. 318.
9. F.M. Dostoievski, **Crimă și pedeapsă**, București, Minerva, 1975, p. 285.
10. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 25.
11. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 68.
12. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 52.

SINCRETISMUL ARTELOR ÎN AVANGARDĂ (VELIMIR HLEBNIKOV ȘI PAVEL FILONOV)

Subiectul la care ne-am gândit poate fi tratat în sine, dar și ca un decupaj dintr-o tematică mai largă privitoare la relația dintre Velimir Hlebnikov și artele plastice, sau la futurismul literar rus așezat la confluența lui cu artele plastice, îndeosebi în domenii ale acestora ca: grafica, desenul, ilustrația de carte și, nu în ultimul rând, cu pictura de șevalet. Domeniile amintite au fost frecventate și de Velimir Hlebnikov care, alături de Alexei Krucenîh și Vladimir Maiakovski, s-a remarcat în ele ca un profesionist. Dacă mai adăugăm că artele plastice i-au oferit lui Hlebnikov paradigma pentru teoretizarea limbii și a limbajului poetic, realizăm că problema anunțată în titlu ar putea fi abordată pe două planuri: planul creației plastice în sine și viziunea-transpunerea în limbaj teoretic și poetic a acestei viziuni de către doi mari artiști ai imaginii și ai cuvîntului. Nu mai puțin revelator ar fi răspunsul venit din mediul artiștilor plastici la provocările "transraționalității" limbajului poetic, teoretizată și realizată în creația sa de Velimir Hlebnikov.

Dacă încercăm un comentariu al acestor aspecte, restrîngînd aria de raportare atît de bogată în nume și în subiecte la creația și poetica unui pictor, grafician și ilustrator de carte, care nu a fost și nu este atît de cunoscut ca alți colegi de generație, acest lucru se întîmplă pentru că ni se pare că Hlebnikov și Pavel Filonov ilustrează într-un mod foarte clar fenomenul de congenialitate. În plus, această alăturare ni se impune și ca mod de relevare a dimensiunii reale a unui artist plastic pe care, în pofida conului de umbră în care încă se mai află, îl considerăm de primă mărime.

De fapt, decupajul pe care-l facem este sugerat chiar și de biografiile celor doi artiști care, uneori evident, alteori nevăzut, s-au împletit în semnificația lor umană și creatoare. Dacă ar fi trăit mai mult, cine știe, poate că Velimir Hlebnikov ar fi găsit ecuația care să exprime evidența și taina acestor întâlniri, așa cum a aflat ecuația destinului lui Pușkin sau a altor creatori ruși. În lipsa acestei ecuații, care ar fi cerut un efort sporit de analiză din partea noastră, vom selecta câteva momente din biografia creatoare a celor doi artiști, momente care ni se par emblematice.

Născut în 1883, așadar fiind cu doi ani mai mare decât Hlebnikov, Pavel Filonov a respirat același aer al insurgenței avangardei. Ca și viitorul poet însă, el nu se va lăsa purtat de valul negator al mișcărilor în vogă decât doar pentru a-și găsi propriul drum. A. Krucenîh, care s-a numărat mult timp printre apropiații și colaboratorii lui Velimir Hlebnikov, surprinde în *Memoriile* sale câteva asemănări temperamentale, de trăire a lumii și a actului creator între maestrul și prietenul său și Pavel Filonov: "Filonov era tăcut, închis în sine, extrem de orgolios și de intolerant (semăna în asta cu Hlebnikov) (...) Era un însingurat, dar a legat, totuși, o mare prietenie cu Hlebnikov". Poetul însuși realizează această apropiere între sine și Filonov încă din anul 1910, an în care, în corespondența lui invocă frecvent numele pictorului. La data respectivă, Filonov era autorul unei capodopere care este pictura în ulei *Capete*. În același an, Hlebnikov figura în catalogul expoziției de avangardă *Treugolnik (Triunghiul)* cu manuscrise și desene, făcute de el pe când frecventa Școala de Arte din Kazan (1904) sau elaborate în timpul unei expediții științifice în Urali, la care a participat în 1906, împreună cu fratele său Alexandr.

Nu se știe dacă în creația lui Hlebnikov desenul a precedat poezia sau invers (cel mai timpuriu desen, *Fratele și sora*, este datat 1893), ceea ce înțelegem clar este că, adolescent fiind, poetul și-a definit propria manieră de a desena și a picta ca fiind apropiată, dar

nu identică, cu maniera impresionistă. Astfel, în 1912, la o expoziție a impresionistilor francezi din cunoscuta colecție Șciukin, Hlebnikov comentează ca pentru sine cât de mult se aseamănă tehnica impresionistă cu tehnica pe care el însuși o folosise în poezia și poemele sale create anterior acestei date. Mai târziu, va găsi pentru a numi această tehnică termenii *melkopolis* sau *nevelicikopolis* ("scriitură fragmentară, "atomară") ca scriitură ce conține *in nuce* teoria lui asupra numelor elementare ale limbii (litera) și asupra înfiniților mici ai limbajului poetic și ai textului.

Aceste împrejurări ne îndeamnă să credem că paradigma pe care s-a exersat gândirea teoretică a tânărului Hlebnikov este paradigma picturală pe care el o și recomandă, în scrierile lui teoretice, poeziei drept model pentru înnoirea nu numai a tehnicii poetice ca atare, dar și a viziunii poetice a lumii. Recunoașterea paradigmei picturale ca purtătoare de indici ai artei de avangardă devine pentru poet un principiu programatic. În acest sens poate fi interpretat îndemnul pe care îl adresează el în 1912 poezilor de a-și însuși îndrăznelile artelor plastice. Dar acest îndemn mai are un sens cu urmări profunde pentru creația și gândirea lui Hlebnikov care, ca și Kandinski, consideră că arta cuvîntului și artele plastice vin din aceeași substanță. Pentru Hlebnikov, expresia acestei substanțe pare a fi *litera*, care, prin semnificațiile ei spațio-temporale, dezvăluite de poet în *Maestrul și învățăcelul* și în *Dialog dintre două personaje*, se identifică cu *îmagea*. Poetul nu doar a teoretizat acest adevăr, el i-a căutat și expresia artistică în propria creație.

În această temerară și, pentru mulți, gratuită și absurdă întreprindere, cele mai importante efecte le realizează Hlebnikov la intersecția imaginii și a cuvîntului, într-un fel de grafie poetică pe care o putem descoperi în tot ce a creat el. Această grafie crește direct din scris ca expresie a pre-verbalului (a pre-lumii – *do mira*), sugerîndu-ne că imaginea și cuvîntul formează un întreg sau că au o natură similară, aceasta fiind de substanța luminii și, deci, divinului.

Cu această încărcătură semantică funciară, litera, considerată în sine, devine un semnal al textului vizual care crește din ea ca o plantă. Vorbind de această grafie, Hlebnikov o compară cu "muzica scrisului". Ea ni se propune, de fapt, ca o grafie non-obiectuală, dar încărcată de o obiectualitate potențială, o grafie ce pare să realizeze un suprematism poetic asemănător cu suprematismul plastic al lui K. Malevici. În acest caz, desenul este încadrat în textul unor poezii, înlocuind un cuvânt care n-a putut fi găsit pentru sensul căutat și devenind centrul spațio-semantic al paginii (vezi poemele *O noapte în Galiția* sau *Către Perun*). În alte situații, imaginea este echivalentul unui text întreg, ca în cazul desenului pe care l-a făcut Hlebnikov pentru povestirea *Ka*.

Acest mod de a gândi relația dintre literă, cuvânt și desen a făcut posibilă construirea de către Hlebnikov a unui sistem periodic al limbii în care, întocmai ca în tabelul lui Mendeleev, există căsuțe goale care pot fi completate de un cuvânt potențial, conținut într-o imagine. Cel mai adesea, această imagine reprezintă un sacerdot sau un sfînx ca semne ale sinelui, proiectate în textul pe care acest sine îl face. Imagine a energiei semantice originare, imaginea sfînxului, alăturată cuvintelor, ca în desenul *Ka*, sugerează că, prin creația limbii-textului, pot fi întrezărite legile creatoare ale universului într-un continuu mistic ("lumea ca vers") ce anulează granițele timpului și ale spațiului, ale exteriorității și interiorității, ale personalului și impersonalului. Din acest continuu se pot decupa fragmente ca și compoziții ideografice, cum este ilustrația lui Hlebnikov la *Ka*. În sfîrșit, desenul poate fi privit și ca un corespondent grafic al poeziei obținute prin derivarea unei singure rădăcini (vezi *Descîntec pentru rîs* din 1908).

La Hlebnikov găsim și lucrări mai apropiate de ceea ce ne-am obișnuit a considera artă plastică: portrete, autoportrete, peisaje. Dar și acestea sînt concepute ca detalii dintr-un tablou al lumii, căci iată ce spune el în *Sabia de purpură* din 1921: "Dincolo de norii fețelor,

de norii ochilor, întrezăriți descene inteligente, pline de taina științei, formule ale destinului.” Fluiditatea liniilor, unitatea dintre interior și exterior din *Autoportretul* datat 1909, de exemplu, sugerează posibilitățile infinite de transformări interioare și exterioare ale celui portretizat (vezi și portretele pe care le-a făcut Hlebnikov lui A. Krucenîh, S. Gorodețki, V. Maiakovski sau V. Tatlin). Astfel, desenul se apropie de cuvîntul poetic văzut și el ca imagine interioară a realului. El ne previne, totodată, că a încadra aceste creații plastice ale poetului în impresionism nu poate fi un gest prea potrivit. Motivul este că eliberarea de presiunea obiectului, despre care vorbea în 1915 și K. Malevici în manifestul său *De la cubism la suprematism*, se produce la Hlebnikov dinăuntru obiectului, iar nu dinspre suprafața lui, pulverizată în pete de culoare sau în infinite suprafețe, așa cum se întîmplă la impresioniști și suprarealiști. Transformat la Velimir Hlebnikov, obiectul își păstrează totuși contururile recognoscibile, așa cum forma obiectuală pare a se păstra, în parte, și în pictura lui Malevici, dar, mai ales, în creația plastică a lui Pavel Filonov.

Meditînd și el la natura și la legile artei pe care o profesează, Pavel Filonov va constata că aceasta este afînă cu arta avangardei, dar că este și diferită de ea. El se va întîlni cu arta contemporană lui în năzuința de a elibera imaginea plastică de tentația mimetică, dar își va împlini acest deziderat fără a apela la descompunerea cubistă a obiectului sau la pulverizarea acestuia în pete de culoare. Ca și Hlebnikov, Pavel Filonov va căuta forma internă a obiectului, pe care-l va sublima pînă la abstracția pură tocmai prin exacerbară obiectualității acestuia.

Organizarea formelor ne-mimetice cu ajutorul planurilor interioare pure este prezentă în creația literară a lui Hlebnikov încă din 1909, cînd poetul își structurează poemul *Copiii Vidrei* în secvențe aparent disparate pe care el le numește *parusa* (pînze de corabie, suprafețe). Mai tîrziu, în super-povestea *Zanghezi*, din 1922,

acestea se vor numi *ploskosti* (planuri, suprafețe). Aceeași tehnică de construcție a compoziției poate fi identificată în creația lui Filonov, unde lucrarea *Capete*, din 1910, decupînd conturul unor fizionomii umane aproape la modul naturalist, plasează aceste "portrete" în planuri diferite. Această plasare în planuri mai apropiate sau mai îndepărtate nu are nimic de a face cu perspectiva, viziunea multiplană fiind destinată a sugera aici prezența nevăzută a unei biodinamici pure. Obiectele reprezentate (capetele) devin, în tabloul amintit, emanații ale acestei biodinamici, semne ale unei eterne prefaceri care, în lucrările ulterioare, va fi sugerată de alte imagini. Astfel, tablourile filonoviene, ca și poemele lui Hlebnikov, sînt guvernate de un narativ imanent care tematizează straturile formei interioare a lumii.

Cele spuse mai sus ne fac să credem că Filonov se detașează nu numai de impresionism, dar și de expresionism, de emoția exacerbată și de dinamica irațională a acestuia. Deși ar putea fi interpretate în cheie expresionistă, nu numai *Capete*, dar și lucrările *Ospățul regilor*, 1912, *La masă*, 1912-1913 sau *Mulgătoarele*, 1914, sugerează o căutare a căii de analiză a conștiinței, de relevare a conținutului intelectual și a psihismului ei original, prin construirea unui spațiu traversat de un timp care nu este individualizat ci concentrat/dilatat la maximum.

În această căutare, întoarcerea la arhaic, la principiile originare ale existenței și ale creației prilejuiește întîlnirea pictorului Filonov cu poetul și teoreticianul Hlebnikov pentru care, după cum mărturisește într-o notă manuscrisă, derealizarea obiectului real se poate obține pe direcția "stilizării în pictură, constînd în adoptarea desenului infantil (...) în acceptarea ideii că un copil redă în desenul său doar ceea ce este esențial (...), în asemănarea cu pictura sălbaticilor, a popoarelor primitive, a omului preistoric"¹. Această apropiere devine evidentă îndeosebi în 1913, cînd lui Pavel Filonov i se încredințează ilustrarea cărții lui Hlebnikov *Izbornik (Opere alese)*. Cartea apare în 1914 și

este o realizare editorială remarcabilă, atât prin arta cu care a fost "făcută" (o artă pe care toți futuriștii ruși o cultivă cu frenezie, dar și cu o știință a meseriei pe măsura acestei frenezii), cât și prin conținutul ei: creația lui Hlebnikov și a lui Filonov. În ceea ce-l privește pe poet, acesta își vede publicate într-un volum câteva capodopere ale creației lirice din anii 1907-1914, între care *Cînd mor caili*, *Numere*, *Bobeobi*, precum și micropoemele *Către Perun* și *Noapte în Galiția*.

Cele unsprezece desene pe care Filonov le face pentru cele două poeme, atestă certe afinități tematice și stilistice cu autorul ilustrat, afinități care, în nici un caz, nu pot fi doar rodul adecvării desenului la text. Aspectele tematice au fost semnalate și analizate de cîțiva cercetători în contextul unor comentarii mitologice, culturale și biografice (cel mai des, de căutare a prototipului "eroinei" din *Noapte în Galiția*). Între aceștia, A. Parnis cu lucrarea sa *Mava, duhul răului și femeia frumoasă*, Victor Kraveț, autorul eseurilor *Răspuns lui Parnis cel nă răvaș*, *Despre taina poeziei "Către Perun"* și *Mitologia lui Hlebnikov și "Idolii de lemn"* ai lui Filonov, precum și Alexei Krucenîh în *Memoriile* sale, publicate în 1988. Volumul hlebnikovian din 1914 i-a prilejuit lingvistului și poeticianului V.N. Toporov considerații privind structura anagramatică a poemelor ilustrate de Pavel Filonov, într-o lucrare *Despre structura textului*, din 1987. Lucrarea cunoscutului lingvist și poetician deschide un orizont de lectură profitabil și pentru ceea ce intenționăm să spunem aici. Scriind de mîna *Către Perun* și *Noapte în Galiția*, în cartea *Izborniki*, Filonov etala caracterul anagramatic al acestor poeme într-o grafie poetică perfect consonantă cu desenul pe care Hlebnikov însuși îl includea în unele texte ale sale. Primitivismul și infantilismul imaginii, care crește nu doar din literele mari, dar și din mijlocul unui enunț poetic, lărgeste planul extratextual al poemelor astfel ilustrate și, în același timp, transpune în imagine plastică viziunea hlebnikoviană asupra numelui ca

unitate elementară a limbii, dar și ca expresie a infinitului mare. Prin capacitatea lor infinită de transformare, litera și cuvântul se propun, în ilustrațiile lui Filonov, ca imagine în mic a cărții-lume, care nu este doar un dat, ci se și scrie continuu prin transformări, corelări, incluziuni, analogii și opoziții etc.

E posibil ca, intuind, regândind și transpunând în imagine plastică anagramatismul implicit al textului, structura sincretică a metaforei, precum și alcătuirea atomară a compoziției poemelor hlebnikoviene, Pavel Filonov să-și fi limpezit pentru sine fizionomia propriei poetici și să se fi simțit îndemnat să-i dea acesteia o expresie teoretică. Astfel, pe parcursul anilor 1913-1915, pictorul publică două texte teoretice-manifest: *Sdelannîe kartinî – Tablouri făcute* și *Ideologhia analiticeskogo iskusstva i prințip sdelannosti – Ideologia artei analitice și principiul facerii*, ale căror idei și chiar formulări vor fi reluate în 1923 în *Deklarația mirovogo restveta – Declarația despre înflorirea universală*.

Detașându-se de orientările de dreapta și de stînga, care-și disputau supremația în arta rusă a celui de al doilea deceniu al secolului XX, Filonov propune mutarea discuției din planul celor două predicate ale picturii, forma și culoarea, într-un spațiu al multipredicativității obiectului: "În realism, obiectul are doar două predicate (forma și culoarea), dar, în realitate, acesta este constituit dintr-o serie întreagă de fenomene vizibile și invizibile, din emanații, reacții, incluziuni, generări, din calități cunoscute și ascunse care, la rîndul lor, au predicate nenumărate, lucru ce contrazice doctrina realismului contemporan cu privire la cele două predicate și face inutilă diviziunea în orientări de dreapta și de stînga (...). În locul lor pun naturalismul științific, adică analitic, intuitiv, inițiativa celui care studiază toate predicatele obiectului (...), tabloul făcut biologic (...) estetica organică"².

"Pictura analitică" pe care Filonov o propune în *Declarația despre înflorirea universală* renunță la perspectivă, dezavuează

adecvarea la formă și la culoare pentru o privire dinăuntru a obiectului, o privire din mai multe perspective care pot fi concomitente sau pot să fie succesive, tocmai pentru a da seama mai bine despre natura reală a acestuia. Căci obiectul i se propune lui Filonov nu ca entitate, ci ca devenire, ca împletire de transformări într-un spațiu biodinamic care nu mai poate fi fundal pentru obiect ci parte componentă a acestuia.

Astfel, deși aparent pictorul nu renunță la formă și la culoare, acestea dobîndesc noi funcții în lucrările lui, fie că este vorba de acuarelă, grafică sau pictură în ulei. Liniile fluente, flexibile, par a urma contururile obiectelor reale, ca de exemplu în *Capete* sau în *Ospățul regilor*. Mai mult, închise în cartușe, ele pot sugera un tablou în sine, perfect individualizat, precum imaginile regilor din *Ospățul regilor*. Succesiunea de imagini ale capetelor regilor, mai ales dispunerea în tabloul *Ospățul regilor* a mesenilor, într-o analogie marcată de mici diferențe de poziție a figurii, face din aceste "tablouri" detalii ale ospățului, secvențe și concentrate ale supraimaginii destinului ca un construct de factură intelectualist-analitică. Se poate observa că, pentru a întări parcă cele spuse de noi, petele de culoare nu respectă contururile obiectelor, ci le traversează într-un proces de condensare și de rarefiere care include obiectele – figurile de regi, masa, mîncarea de pe masă, animalele prezente la ospăț – într-un sistem de pulsioni continue ce dă seama de tensiunea intelectuală a formei însăși.

De aceea, putem considera că tablourile lui Filonov nu ni se propun ca viziuni momentane ale obiectului (corporalitatea nu dobîndește, la el, mărci ale vârstei, ale epocii sau ale momentului cînd este privită, ea fiind redusă la un sens interior al destinului, modelabil ca ipostază narativă), ci ca expresii ale esenței fenomenelor în imagini intense și integratoare, a căror "facere" în sine este semnificativă. În această facere, Filonov conferă un rol esențial procedeului pe care el îl numește *savig* – dislocare,

translație, care operează înăuntrul obiectului, clătinându-i integritatea și deschizându-l spre alte obiecte, într-un continuum care devine imaginea lumii însăși ca devenire. De aceea, artistul va considera că datoria lui este "să inventeze forma în fiecare minut", iar nu să o adevceze la un obiect, fie el și cel mai semnificativ³.

Nu altfel concepe Hlebnikov lumea și cuvîntul în care generarea, autogenerarea și transformarea sînt chemate a releva imaginea transmentală ca imagine a esenței. Declinarea internă a cuvîntului, creația verbală prin derivarea de la o rădăcină unică, resuscitarea "straturilor mute" ale limbii, alăturarea de sensuri diferite prin altoirea cuvintelor, privarea obiectelor de vecinătățile lor empirice și de atributele lor de suprafață, fracturarea unității temporale și spațiale a obiectului, dar și a discursului poetic, cu contururile lui generice consacrate, sînt doar cîteva exemple de realizare a principiului *sdvig* – dislocare în creația lui Hlebnikov, pe care Filonov le-a perceput ca atare și cărora le-a căutat echivalențe plastice. Și le-a aflat acolo unde poezia, imaginea plastică și muzicală își au originea comună. În legătură cu această origine comună a tuturor artelor, în 1911, Vasili Kandinski scria și el inspiratul său eseu *Spiritualul în artă*, publicat la München în același an. Este surprinzător, sau poate că nu este surprinzător, modul analog în care Kandinski și Hlebnikov avansează ideea echivalenței dintre semnul poetic, muzical și plastic. Pentru poet această echivalență este garanția obținerii "clarității poetice". Există, în acest sens, o mărturie revelatoare care se referă la ultimul an din viața lui Hlebnikov, mărturie transmisă de T. Veciorka, cea care, alături de pictorul P. Miturici, i-a fost aproape poetului tot mai bolnav: "(...) cînd ai epuizat toate cuvintele în schemă, treci la *muzică* sau la matematică, ba nu, la *desen*. Doar poezii desenează (...) Uitați, eu șterg cîte ceva (...) nu-mi rescriu textele, nu pot face asta, dar completez cu un *desen*, asediez locul din toate părțile pentru a fi mai clar" (s.n.)⁴.

Folosirea cuvîntului, a notei muzicale, a numărului sau a desenului în aceeași unitate discursivă "vizualizează" structura profundă a textului hlebnikovian ca imagine integratoare, compusă parcă din elemente disparate, situate la granița analiză-sinteză, conștient-inconștient, rațional-irațional. De aici aerul de realitate și de suprarrealitate/irealitate a scrierilor hlebnikoviene. Aceeași impresie o lasă tablourile lui Filonov în care operația analitică, menită a reprezenta și a include în imaginea obiectului "toate atributele lui" și toate relațiile în care acesta este prins, provoacă atomizarea și "fantasmarea" acestui obiect. Obiectul pictat este astfel proiectat în universal, pentru că analiza îi permite artistului să pătrundă în zona elementarului care reglează fluxul vieții însăși și domină construcția universului. Nu e de mirare atunci că, pictorul declară, decis și în nenumărate rînduri, că își vede tabloul supus legilor naturale, plasînd în centrul poeziei sale conceptul de "biologie".

Acest concept nu trebuie să ne inducă în eroare și să conchidem că avem de-a face cu un realism al imaginii. Termenul biologie este folosit de pictor în accepția lui bergsoniană, de "apropiere ce surprinde viața în creșterea ei continuă, în devenirea ei eternă", sens pe care-l regăsim clar formulat în titlul unei proze artistice filonoviene: *Propoven o prorosli mirovi – Proclamația germinației universale*. În această scriere, "germinația universală", ca mod de existență a lumii, este surprinsă atît în creația de cuvinte (după modelul hlebnikovian lansat de *Maestrul și învățăcelul* din 1912, *Cuvîntul în sine* din 1913 sau *Descîntec pentru rîs* din 1908-1909), în primitivismul-infantilismul structurării imaginii și a textului, cît și în compoziția de tip montaj, care încorporează semne lingvistice, plastice, matematice, texte în vers și în proză, dialogul, narațiunea. Acumularea progresivă de elemente picturale în tablourile lui Filonov își află corespondența perfectă în procedeul hlebnikovian de aducere a cît mai multor elemente lingvistice în jurul unui nucleu

semantic care reprezintă forma internă a obiectului și forma internă a cuvântului ca alcătuire fonică.

Să recunoaștem că sîntem în fața unui dialog cu protagoniști nu numai apropiați ca natură, dar și egali ca valoare. Lucru asumat chiar de Hlebnikov care, în povestirea *Ka I*, din 1915, invocă figura "pictorului" în căutarea legilor timpului. Cu această figură se identifică eul narator și auctorial exact în tipul de căutare (semnalată, de altfel, de poet și într-o scrisoare către părinții săi din anul 1912: "așa voi intra în veac, descoperitor al legilor timpului"): "Am întîlnit un pictor și l-am întrebat dacă se duce la război. Mi-a răspuns: și eu port un război, dar nu pentru spațiu ci pentru timp. Stau în tranșee și smulg trecutului petece de timp"⁵. Într-o notă manuscrisă la *Ka I*, Hlebnikov scria în dreptul "pictorului" numele "Pavel Filonov", proiectîndu-și astfel povestirea în plan extratextual.

Ulterior, în textul publicat al povestirii, Hlebnikov a renunțat la invocarea numelui artistului în favoarea unei referințe la tabloul *Ospățul regilor*, aducînd la suprafața textului procesul de intertextualitate între scrierea proprie și creația plastică a prietenului său: "Artistul picta un ospăț al cadavrelor, un ospăț al răzbunării. Morții mînceau legume, grași și plini de măreție, luminați de o angoasă apăsătoare ca de lumina lividă a lunii"⁶. Este o interpretare în deplin acord cu "ecuația morții" pe care o caută Hlebnikov în povestirea *Ka*. Această ecuație, care este și ecuația vieții, se întemeiază pe "coincidențe stranii" care se petrec dincolo de spațiu și de timp în trupul unic și multiplu al lumii, văzut ca un "dragon cu pielea de un cenușiu argintat. Pentru a o înțelege, trebuie să știi că dungile cenușii-argintate, aproape negre, alternează cu dungii transparente, acestea fiind ca o fereastră, ca o călimară"⁷.

Imaginea de mai sus, ca și "Unduirea de șarpe a Universului" din poezia *Numerele*, suprapune secvențe de timp și de spațiu într-o simultaneitate care face inoperabile categorii ale gîndirii ca: "acum", "atunci", "cîndva", "în viitor" sau "aici", "acolo", "dincolo", "de

aici", "pînă aici" etc. Spațiul devine deschis, permeabil, iar permeabilitatea lui permite dislocarea proporțiilor și a volumelor pînă la întoarcerea obiectului "pe dos". Astfel, chiar dacă, în opera celor doi artiști, pare să existe trimitere la un spațiu anume (ca în povestirea *Ka I* de Hlebnikov sau în tabloul *Mulgătoarele* de Filonov), acest spațiu slujește sugestiei existenței unei autentice simultaneități a stării interioare ca "idee actualizată", ca să folosim o expresie bergsoniană. Concură la relevanța acestui sens și evidenta topologizare a timpului. "În timp te așezi comod ca într-un fotoliu" sau "bronzul timpului" sînt doar două expresii hlebnikoviene dintre multe altele care exprimă esența lumii în capacitatea ei de a se metamorfoza într-un timp prezent în care trecutul și viitorul sînt incluse ca fragmente spațiale (ca în *Ka*, unde Egiptul lui Amenhotep al IV-lea, India lui Așoka, creștinismul primitiv, secolul al XII-lea, Rusia începutului de veac XX sau anul 2222 se suprapun, deși par că se succed, într-o imagine unică), în care oricare secvență de timp poate ține locul altei secvențe de timp în virtutea unei sinonimii esențiale susținute de "leit-cuvinte" sau "leit-expresii" (cum este în *Ka* expresia "Dacă moartea ar avea ochii și buclele tale, aș vrea să mor").

Reversibilitatea timpului și simultaneitatea spațiului sînt realități ce guvernează, de exemplu, și tabloul lui Filonov *Ospățul regilor*, în care spațiul necolorat sau cenușiu al pînzei, similar leit-cuvintelor, se propune ca element al structurii semantice de profunzime, ca timp-spațiu al "transformării" veșnice în care viul este mortul, materialul este spiritualul, eul este tot și tot este eu, organicul este anorganic etc.

Nu e de mirare că înregistrarea analitică a acestei realități în continuă devenire și hibridizare se confundă, atît la Hlebnikov cît și la Pavel Filonov, cu viziunile onirice și cu proiecțiile fantastice pe care le-am crede inadecvate în operația de "calcul", de "analiză" și de "sinteză" pe care cei doi își întemeiază creația. Dar adecvarea lor

perfectă este o realitate, căci, atât în cazul lui Hlebnikov cât și în cel al lui Filonov, timpul-spațiul ni se dezvăluie ca dimensiune interioară a ritmului transformării perpetue a lumii care se identifică cu fluxul conștiinței eului.

Împrejurarea modifică raportul eului cu obiectul, dar și cu opera care se face. Suveranitatea interiorității eului este, în creația ambilor artiști, pulverizată, astfel că omul este prezentat nu ca stare individuală, ci ca stare extatică în care individualul coincide cu naturalul, iar omul se regăsește ca ființă generică pentru care Hlebnikov folosește expresia *vsecelovek* – omul general. În povestirea *Ka I*, expresia *vsecelovek* "crește" într-un fel de "portret" generic : "Sînt mai mare ca o furnică, mai mic decît un elefant. Am doi ochi. Dar nu v-am spus destule despre mine?"⁸. Schematismul imaginii omului generic din textul de mai sus nu este deloc o privire de substanță, căci aceasta se naște din chiar interacțiunea imaginii-schemă cu alte componente din structura dinamică a lumii: "Ka (...) exista împreună cu toate acestea, era legat de zarea în flăcări, prin fire purpurii, prin vârtejuri și prin țesături"⁹.

În seria de coincidențe este prins însuși autorul și opera care se face ca mediator ai actualizării stării cuvîntului despre care Hlebnikov afirmă: "Cuvîntul are o viață dublă. Cînd crește pur și simplu ca o plantă (...) și atunci partea de rațiune numită cuvînt rămîne în umbră, cînd se hotărăște să slujească rațiunea (...), și atunci sunetul devine <nume> și se supune întru totul ordinilor rațiunii (...)"¹⁰. Ca și cuvîntul, imaginea eului se construiește prin autogenerare, eul fiind văzut în postura de *recrear* (creator de cuvinte) și de participant la dinamica spațio-temporală. Ambele ipostaze dezindividualizează eul făcîndu-l parte a metamorfozei pe care o provoacă și o stăpînește precum un șaman, tocmai pentru că se identifică – ia chipul – cu toate regnurile. De aceea, figura eului auctorial este înscrisă la Hlebnikov în oricare imagine a textului său (piatră, creangă, stea, pescar, rege, faraon, vînător, maimuță,

negustor, pește, luptător, pasăre, șarpe, hurii, oglindă, unghie, samovar etc.), funcționând ca un labirint pe care poetul îl numește "cîmpul lui Hlebnikov".

Același fenomen ne este sugerat de tablourile lui Filonov, mai ales de litografiile lui din ciclul *Idolii de lemn*, ilustrație la poemul *Noapte în Galiția* de Hlebnikov, sau de desenele pe care le-a inclus în propriul lui manifest *Proclamația germinației universale*. În toate regăsim imaginea pictorului, cu aceeași semnificație sacerdotal-șamanică, sub chipul (autoportret anagramat) unei figuri cu felon, a unui vînător, luptător sau pescar. Plasată în cîmpul dens de componente ale universului "de sus" și "de jos", arhaic și contemporan, grotesc și sublim, creștin și păgîn, această imagine vorbește, odată cu expresia hlebnikoviană: "sîntem în *pădurea originilor*, spuse cineva gînditor, *sîntem creatorii sinelui* (...) Existență preverbală, umanitate a numerelor. Să rătăcim printre trunchiuri"¹¹, despre o gesticulație magică și mantrică a creatorului om.

Această ipostază presupune pentru poet străbaterea labirintului cu un fir care urmează deopotrivă "calea interioară" a sinelui și "un drum bătut de veacuri, o cărare abia văzută, slab conturată prin pădurea de aramă"¹², într-o singurătate îmblînzită doar de gîndul că undeva, într-un loc al labirintului, se află un pictor în creația căruia își poate vedea chipul, transfigurat de forța nemaivăzută, "organică" a structurii picturale în care toate componentele concresc. Hlebnikov a celebrat această viziune a sinelui, această "izbîndă a ochiului asupra auzului"¹³ din pictura lui Filonov, în poezia sa *Vînătorul încruntat*, datată 28 octombrie (propria lui zi de naștere) 1917. Poezia aceasta este concepută ca un comentariu-"variațiune" la desenul lui Filonov, *Vînătorul*, din cartea acestuia *Proclamația germinației universale* din 1914. Interesant pentru corespondența dintre limbajul poetic și limbajul plastic, acest moment mărturisește și atenția (neacordată nici unui altui pictor mare contemporan lui) cu care Hlebnikov urmărește fericita îngemănare dintre sine și Filonov,

simțit și gândit ca revelator al semnificației și naturii proprii lui creații.

Această creație se vede confirmată de un artist în care poetul și teoreticianul Hlebnikov crede mai mult decât contemporanii săi. În 1914, de exemplu, volumul futurist *Rîkaiușcii Parnas – Parnasul nărăvaș* – este interzis din cauza ilustrațiilor lui Pavel Filonov, considerate "indecente"¹⁴. Pictorul analitic este constant marginalizat și, în timpul vieții, nu are nici o expoziție personală, prima de acest fel fiind organizată în 1967, la peste două decenii de la moartea lui. Neputînd fi încadrat într-o școală anume, Filonov figurează astăzi în prea puține albume cu profil istoric și sintetic.

În pofida tăcerii cu care era înconjurat numele lui Filonov, în 1918, cu ocazia deschiderii galeriilor de artă la Moscova, Hlebnikov recomanda ca, alături de mai norocoșii contemporani ai pictorului: K. Malevici, P. Mansurov, V. Tatlin, L. Popova, A. Exter, pe simezele galeriei să se regăsească și tablourile acestui artist care este "minunatul și tragicul Filonov, prea puțin cunoscutul zugrav al tragediilor urbane"¹⁵. Deși după moartea lui Hlebnikov, în 1922, Pavel Filonov a condus secțiunea *Maestrîi artei analitice* la Institutul de Stat pentru Cultură Artistică, înființat în 1923, datele receptării reale a creației acestui pictor nu s-au modificat mult față de perioada precedentă.

Singurătatea lui, alături de singurătatea în epocă a lui Hlebnikov, vine să confirme un adevăr spus de un alt mare artist al secolului XX, Céline, în *Călătorie la marginea nopții*: "Călătorul singuratic ajunge cel mai departe".

NOTE

1. Rukopisnîi otdel Gosudarstvennoi Publicinoi Biblioteki imeni „Saltîkova-Scedrina“, apud R. Duganov, Velimir Hlebnikov, *Priroda tvorcestva*, Moskva, 1990, p. 160.
2. Pavel Filonov, *Dichiarazione della fioritura universale în Le avanguardia artistiche in Russia*. Antologia critica a cura e con introduzione di Michaela Böhmig, Bari, 1983, pp. 189-191.
3. Id., p. 192.

-
4. T. Veciorka, **Zapisnaia knijka Hlebnikova**, apud.â R. Duganov, **op. cit.**, p. 174.
 5. Velimir Hlebnikov, **Ka I**, în Livia Cotorcea **Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov**, Brăila, Istros, 1997, p. 207.
 6. Id., p. 207.
 7. Id., p. 211.
 8. Id., p. 206.
 9. Id., p. 212.
 10. Velimir Hlebnikov, **O sovremennoi poezii – Despre poezia actuală**, în V. Hlebnikov, **Sobranie proizvedenii**, vol. V, Leningrad, 1933, p. 222.
 11. **Ka I**, în Livia Cotorcea, **Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov**, p. 221.
 12. **Ka II**, în Livia Cotorcea, **op. cit.**, p. 223.
 13. Id., p. 221.
 14. V. Markov, **Istoria russkogo futurizima**, Sankt Petersburg, 2000. p. 146.
 15. Velimir Hlebnikov, **Otkrîtie hudojestvennoi galerei – Deschiderea galeriilor de artă**, în **Tvorenia**, 1986, p. 618.

NOTE DE TRADUCĂTOR DESPRE TRADUCĂTORI

I. CARE STATUT AL TRADUCĂTORULUI?

Nu știu câți dintre cei care cumpără o carte semnată de un autor străin se uită pe coperta interioară pentru a vedea și numele traducătorului. Știu însă cu certitudine că în adolescență, în perioada în care citești cu înfrigurare carte după carte, acorzi prea puțină atenție numelui traducătorului. Dacă e să vorbesc din propria experiență de cititor, trebuie să spun, totuși, că exact în adolescența în care devoram cărțile, mi-a atras atenția faptul că, citindu-l pe Baudelaire în românește, acesta se prezenta în sonuri diferite, descumpănindu-mă. Constatarea m-a făcut să fiu foarte atentă la numele care figura sub o poezie sau alta. Mai ales, mi-a relevat această diferență de sunet prezența în postura de traducător a doi mari poeți români: Tudor Arghezi și Al. Philippide. Aceeași împrejurare m-a trimis la original pentru a-mi verifica impresia că traducerea lui Arghezi era prea "argheziană" și că exigențele fidelității de ton și de atmosferă îi dădeau câștig de cauză lui Al. Philippide.

Am mai avut șansa ca, în anii studenției și în perioada imediat următoare, să-l întâlnesc pe străzile Iașului pe unul din cei mai mari traducători din literatura rusă, pe cel datorită căruia Serghei Esenin devenise obsesia studențimii ieșene între anii 1958-1962. L-am numit pe George Lesnea, ale cărui traduceri din Lermontov, Pușkin și Esenin fuseseră apreciate la superlativ, între alții, și de G. Ibrăileanu. Se vedea că George Lesnea se simte bine în postura de traducător, tocmai pentru că foarte importantului aspect al unei culturi care este traducerea i se acorda atenția cuvenită. Cred că acesta este și motivul

pentru care literatura clasică rusă a fost bine tradusă la noi între cele două războaie și, nu mai puțin, după 1944.

Din motive, în orice caz extraculturale, s-a speculat apoi că fenomenul acesta ar avea alte explicații. E o ofensă adusă culturii, care nu se mișcă exclusiv după barometrul politic, ea avînd legi și exigențe proprii de împlinire prin asimilarea cărților fundamentale ale omenirii și prin racordarea la sistemul vaselor comunicante prin care ea se poate îmbogăți, dar și poate dăruia din creația proprie.

De la speculațiile de mai sus pînă la dezavuarea limbii ruse (considerată acum, după expresia unui universitar: "desuetă" - dar cărei limbi vii, creatoare de cultură i s-ar putea alătura acest atribut fără riscul de a greși?) și neglijarea numelui traducătorilor din această limbă (dacă aceștia nu-și fac singuri reclamă!) era doar un pas. Și acest pas s-a făcut cu dezinvoltură în ultimul deceniu în timp ce, paradoxal, cărțile autorilor ruși sînt căutate și citite în mod normal. Deci, e bună cartea semnată de ruși, dar limba în care aceștia scriu e desuetă!

La aceste obstacole, de ordin moral, pe care le întîmpină un traducător din limba lui Pușkin, se adaugă dificultatea reală de a transla un text din limba rusă în limba română. Ca o informație pur și simplu: fiind în Italia și știindu-se că traduc din limba rusă și că nu sînt plătită altfel decît traducătorii din alte limbi (ba altfel sînt plătită, dar mai puțin sau deloc!), mi s-a arătat un nomenclator pentru uzul editorilor în care, ca dificultate, limba rusă venea imediat după japoneză, chineză, hindi și arabă. Dar să zicem că pe noi nu ne interesează asemenea fleacuri și că putem să nu-i plătim pe traducători sau să-i plătim cu o sumă simbolică. Cine ne poate trage la răspundere și în numele cărui statut al traducătorului?

Și asta se întîmplă în situația în care, dacă e să mă refer doar la cultura rusă, avem de recuperat enorm pentru a putea spune că sîntem la curent măcar cu cele mai semnificative momente ale ei deși, după '89 s-a publicat destul de mult în acest domeniu.

Ar fi de recuperat, în special, literatura exilului și a lagărelor, literatura interzisă din deceniile trei și patru ale secolului XX, precum și esențiale tratate și studii de filozofia religiei, teologie ortodoxă, etnografie și etnologie, de istorie, cultură și civilizație rusă. Curiozitatea ne-ar fi putut îndemna să avem operele complete măcar ale laureaților Nobel, începînd cu Bunin și terminînd cu Brodski. Lipsesc din bibliotecile noastre și edițiile din poezia rusă a secolului XX. De aceste domenii nu te poți apropia fără a te pregăti și a te iniția în cultura și știința rusă luate în întregul lor, în stilul, imagistica și cultura autorului pe care-l traduci. Nu totdeauna traducătorul simte că aceste exigențe i se impun înainte de a se apropia de textul pe care vrea să-l traducă. De unde improvizatiile și edițiile de traduceri lipsite de un elementar corp de note de care cititorul român are neapărată nevoie. Poate că traducătorul este descurajat și de faptul că, la noi, a adnota foarte serios un volum de traduceri înseamnă ... a cădea în didacticism! De o asemenea "apreciere" am avut parte personal cînd, în 1997, după zece ani de muncă, am scos volumul *Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov* pe care, nu din rațiuni didactice, l-am structurat în două părți: textul meu critic și antologia din creația poetică și din textele teoretice ale unuia din cei mai mari reprezentanți ai avangardei literare europene. Sînt sigură că editarea aceluiasi autor în limbile germană și franceză, cu adnotări bogate de istorie literară, de istorie, mitologie, poetică etc., a fost apreciată cum se cuvine. Dar culturile germană și franceză sînt culturi care se respectă și-și respectă slujitorii.

Dincolo de situația ingrată în care se află traducătorul (în special cel din limba rusă), situație pe care o putem observa astăzi cu ochiul liber la noi, acesta rămîne cu dorința de a face pentru un autor ceea ce Baudelaire a făcut la vremea lui pentru E.A. Poe. Că traducătorul nu se poate compara cu Baudelaire este o evidență, dar dorința sa este cel mai bun imbold pentru o muncă ce poate să rămînă și chiar rămîne în anonimat.

II. GEORGE LESNEA – TRADUCĂTORUL

A trecut mai mult de jumătate de veac de cînd, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, George Călinescu emitea verdictul asupra valorii de tîlmăcitor a lui George Lesnea: "Tîlmăcirile din Esenin sînt onorabile, însă prin alegere și constrîngere prozodică, departe de sufletul viguros al originalului, iar *Demonul* lermontovian e sărăcit de marele avînt romantic"¹. Timpul scurs de la apariția *Istoriei* a atenuat în mare măsură judecata marelui critic care, în chiar paginile acesteia, consemna semnificația culturală excepțională a traducerilor lui Lesnea, ce provocaseră apariția în literatura română a unei serii de scriitori prezentați în *Istorie*, într-un paragraf special cu titlul *Eseniniștii*. Era această semnificație conjuncturală sau ea are rădăcini mai adînci?

Un prim răspuns la această întrebare îl dă chiar epoca interbelică în care Lesnea a debutat ca poet original și ca traducător. Urmărind titlurile din literatura universală apărute atunci, ecoul acestora în conștiința vremii, așa cum reiese el din presă și din critica literară, ținînd cont de personalitățile care s-au angajat în actul traducerii și al comentariilor de traduceri, nu putem să nu realizăm că perioada dintre cele două războaie a fost una dominată, benefic, de o mare "voință de cultură". George Lesnea este parte organică din acest tablou în care entuziasmul ("traduceți, băieți, traduceți") este dublat permanent de un autentic simț al valorii și al "stilului cultural".

În al doilea rînd, nu este lipsit de importanță faptul că George Lesnea a știut să-și stabilească de timpuriu reperele pe care să-și exerseze pana de tîlmăcitor. După ce, la început, a tradus din Ibsen (1923) și din Heine (1927), tînărul scriitor decide că bilingvismul său român-rus e o șansă pe care trebuie să o folosească pentru a palpa versul și a simți respirația prozodiei cîtorva poeți ruși. Între marile nume ale poeziei ruse n-a căutat mult, un simț infailibil conducîndu-l spre acei autori și acele texte care se armonizează cu propria

alcătuire interioară și, de ce nu, cu năzuințe pentru care muza lui s-a dovedit prea modestă.

Primul poet către care se îndreaptă atenția lui George Lesnea este Lermontov, din care traduce și publică un grupaj de versuri în 1923 în *Tribuna ceferistă*, apoi *Stanțe*, în *Adevărul literar și artistic*, 1927, și *Gîndul nostru*, 1927. Între timp, probabil că poetul ieșean s-a apropiat de Esenin căci, în 1932, apar în mai multe ziare și reviste câteva tălmăciri ce-l consacră ca pe unul din marii noștri traducători. E adevărat că, după cum s-a observat, deși în selecția pe care o face tălmăcitorul primează poeziile cu tema dezrădăcinării, în nici un caz această selecție nu trebuie pusă în legătură doar cu orientarea spre semănătorism a literaturii de atunci de la noi. Într-un ritm demn de invidiat, Lesnea îmbracă în haină românească și dăruiește astfel literaturii române capodopere lirice eseniene în marile reviste ale timpului: *Viața românească*, *Adevărul literar și artistic*, *Însemnări ieșene*, *Iașul literar*, *Revista fundațiilor*, *Adevărul*, astfel că, la apariția, în 1937, la *Librăria Socec*, a volumului de *Poeme* de Serghei Esenin, critica de referință era deja pregătită pentru a considera momentul un eveniment cultural.

Dincolo de argumentele estetice, ea nu a putut să nu invoce și extraordinara audiență de care se bucurau tălmăcirile lui Lesnea la publicul cititor și să nu recurgă la o comparație a acestora cu traducerile făcute de Zaharia Stancu din același autor și, uneori, din aceleași poezii. Sînt revelatoare, în acest sens, și intervențiile unui mare traducător ca Al. Philippide (*Un mare poet rus tradus în românește*, *Adevărul*, nr. 16, 1937), precum și ale criticilor importanți: George Călinescu(*S. Esenin, Poeme*, traducere de George Lesnea, *Adevărul literar și artistic*, 28 martie 1937), Șerban Cioculescu, *Însemnări despre traducerile din Esenin de Zaharia Stancu și G. Lesnea*, *Azi*, apr.-mai 1937), *Serghei Esenin și lirica noastră tînăară*, *Revista Fundațiilor*, sept. 1937) sau *Panopticum – Șerban Cioculescu despre influența lui Esenin asupra poezilor*

tineri, Facla, nr. 3, 1937. Comentariul pe care-l face Călinescu la apariția volumului de poezii eseniene nu diferă, în substanța lui, de ceea ce criticul va consemna mai târziu în *Istorie*. Ne reține atenția îndeosebi constanța cu care Șerban Cioculescu a urmărit prezența lui Esenin în cultura română și a evidențiat rolul hotărâtor al lui Lesnea în împămîntenirea la noi a acestui mare liric rus, precum și în abordarea critică a acestuia. O sinteză a acestui complex de probleme în care Șerban Cioculescu situează traducerea, receptarea și interpretarea critică a lui Esenin la noi poate fi considerată intervenția lui din *Secolul XX*, nr.10, 1965, în care citim: "Serghei Esenin a avut norocul unor tălmăciri dintre cele mai propice răspîndirii geniului său singular printre noi, între cele două războaie mondiale. Păstrîndu-și ceva din straniul lor în traducerea lui Zaharia Stancu, poeziile și poemele marelui poet rus, adaptate sensibilității celui mai larg public în versiunea lui George Lesnea, au pătruns așadar în toate straturile de cititori de la noi mai efectiv poate decît oricare liric contemporan de peste graniță (Rilke, Apollinaire, Whittman)." Nu mai puțin relevaseră statura acestui adevărat fenomen care este traducătorul Lesnea Tudor Scarlat în *Esenin și George Lesnea (Noua gazetă de Vest, Oradea, 1937)*, Dinu Pillat în articolul *Esenin, la noi (Studii și cercetări de istorie literară și folclor, 1958)* precum și Tudor Vianu în eseul *Rîde pîn-la lacrimi clopoțelul. G. Lesnea, traducător al lui Esenin (Gazeta literară, 10 dec. 1959, Jurnal, București, EPL, 1961)*.

Ceea ce realizase Lesnea în ani mulți de aplecare asupra textelor eseniene era, în principal, o refacere, în veșmîntul altei limbi, a dimensiunii clasice a acestora. E un miracol pe care la noi l-a realizat și A. Philippide cu traducerile lui din Baudelaire, miracol care s-a verificat pe generația de studenți căreia i-am aparținut și care, prin 1958-1962, delira, deloc semănătorist, în versuri de Esenin și Baudelaire. A adapta sensibilității publicului larg un scriitor de altă limbă și sensibilitate nu e deloc ușor, ba chiar e o minune, pe care,

totuși, Lesnea a săvârșit-o nu fără a consimți la unele trădări față de original. Ceea ce credem că a înlesnit minunea este găsirea purității de ton a originalului, e drept, în principal, pentru ingenuitatea rănită și pentru melancolica deznădejde a tinereții care, tocmai pentru că se știe trecătoare, își celebrează biruința prin creație și printr-un fast potopitor.

Că uneori Lesnea a simplificat complexitatea versificației esenienne e prea adevărat, și A.E. Baconsky remarca abaterea în cartea *Poeți și poezie* din 1963, dar, ca în orice bună traducere, tălmăcitorul a recuperat pierderea la nivel imagistic și stilistic, acolo unde sensibilitatea și tehnica lui funcționează fără greș. În orice caz, impresia de "traduceri săltărețe și facile" pe care o acuză Baconsky în cartea semnalată nu se datorează folosirii unor rime artificiale, așa cum prea des ni se oferă în traduceri, ci unui exces de muzicalitate a versului acolo unde acesta cunoaște, în original, sincope și frîngerii la nivelul ritmului și al melodicii.

Pentru a ilustra ceea ce afirmăm aici, vom cita trei strofe din *Cîntecul cățelei*, în versiunea G. Lesnea, L. Blaga și Ioanichie Olteanu:

Lesnea

Spre ziuă, sub căpița de secară,
Pe auriul snopilor plecați,
Căteaua, în vifornița de-afară,
Fătase șapte cățeluși roșcați.

Blaga

Într-o dimineață, lâng-un pătul
de ierburi aurii,
o cătea puse șapte
mici pui ruginii.

Olteanu

Când se rupe ziua de noapte
Într-un ocol, pe grînji uscați
Căteaua a fătat șapte
Căței roșcați.

Diferența dintre cele trei versiuni este evidentă, iar judecata asupra lor a funcționat de fiecare dată când, pentru ediții nou plănuite, redactorii au ales tălmăcirea lui Lesnea.

Și totuși, fidelitatea față de structura ritmică prozodică a originalului rămîne o problemă pe care, între alții, a încercat să o soluționeze Ioanichie Olteanu cu ediția lui critică din care, în 1981, a apărut primul volum, *Ceaslovul satelor*, cu variante pentru poezia de inspirație biblică și itinerantă ce depășesc versiunile lui Lesnea. Dar nici George Lesnea n-a dovedit că, pentru el, a-și adecva condeiul poliritmiei și rafinamentului prozodic esenian este o imposibilitate. Tălmăcirile din poemele *Omul negru*, *Pugaciiov* și *Inonia* pot oricînd convinge pe un cititor pretențios și dornic de a simți modernitatea lui Esenin, pe care o ilustrăm fie și prin acest scurt fragment din primul poem:

Un om negru
Plimbă-un deget pe o carte ticăloasă,
Și, ca peste-un mort călugăr,
Mormăindu-mi din abis,
Îmi citește viața unui zurbagiu,
De patimi roasă,
Împlîntînd în suflet groaza
Și umplîndu-l de plictis.
Un om negru,
Negru, negru!

Un poet pe care foarte tînărul Lesnea l-a tradus a fost și Mihail Lermontov. După încercările din 1923, semnalate mai sus, se pare că a intervenit o pauză, cel puțin în publicarea versiunilor la poemele acestui romantic al cărui lirism poate îmbrăca, cu o rapiditate derutantă, tonalități de satiră, meditație metafizică sau rugăciune. După aproape unsprezece ani, îl întîlnim pe Lesnea în paginile revistelor cu traduceri în fragmente din capodopera lermontoviană –

Demonul. Forța ideatică a acestui poem, ușurința cu care versul lui te pune în transă, cufundându-te în netimp dar și convocând în fața ta întreaga splendoare de forme, de culori și de sunet a lumii reale, toate și-au găsit în Lesnea un interpret pe care creația lui originală nu te lasă să-l bănuiești. De aceea, publicarea integrală a **Demonului** în 1939 în revista *Însemnări ieșene* a stîrnit entuziasmul, deloc exagerat, al lui Șerban Cioculescu și al slaviștilor Al. Zacordoneț și Petru Caraman, care au taxat momentul ca pe un "eveniment cultural" în literatura română. Traducînd și *Mîiri* în 1953, în *Iașul literar*, G. Lesnea adăuga la comorile de literatură universală, pe care traducători iluștri le ofereau atunci culturii noastre, o nouă capodoperă a poemului romantic european, înlesnind studii de literatură comparată, în general, și cercetări ale luciferismului/demonismului eminescian și lermontovian, în particular.

Bătaia ca de metronom a ideii-pasiune în rima masculină, rară în limba rusă, păstrată de original de la un capăt la altul este unul din mijloacele care susțin avîntul romantic al poemului **Demonul**, pe care Călinescu nu-l vedea săracit de George Lesnea, deși traducătorul n-a putut realiza exact această componentă esențială ritmică a originalului. Intervine aici și spiritul limbii române care acceptă mai greu unele constrîngerii, spirit căruia traducătorul i s-a supus prea mult. Ceea ce trebuie remarcat însă, în favoarea lui Lesnea, este că, traducînd **Demonul**, n-a încercat să-l adapteze la universul eminescian, cu tot ceea ce presupune acesta, ci a ambiționat să refacă pentru cititorul român lumea stranie, lermontoviană, ca lume distinctă în concertul de voci poetice de la noi.

Deși în critica noastră expresia "Esenin și Lesnea" a devenit un loc comun ce consfințește nivelul valoric al tălmăcirilor din autorul **Omului negru**, paradoxal, poetul ieșean a fost premiat oficial în două rînduri, pentru traduceri din Pușkin. Cam de prin 1945 Lesnea publică din lirica marelui clasic rus traduceri care, în 1947, vor alcătui volumul *A.S. Pușkin, Poeme tălmăcite din original de*

George Lesnea. Este prima selecție mai amplă din creația lirică pușkiniană la noi, importantă nu numai prin calitatea traducerilor, dar și prin imaginea completă pe care o oferă asupra întregii creații lirice a poetului rus. Între poemele pușkiniene prezente în volum: *Către Ovidiu*, *Demonul*, *Țin minte*, *Drum de iarnă*, *Poetul*, *Ancearul*, *Floarea*, *De trec pe strada zgomotoasă*, *Stăpînirea lumii*, *Monumentul* etc., multe dintre ele în premieră în limba română, altele venind în urma unor tălmăciri ce se cereau înlocuite. Acest nucleu tare al liricii pușkiniene, identificat de Lesnea pentru cititori, a constituit baza ediției de *Opere* din 1954, vol. I.

În plus, Lesnea a înlesnit circulația fără precedent la noi a unor texte lirice străine, inspirînd, prin valoarea tălmăcirilor lui, muzica ce s-a compus pentru poezia *Floarea* și pentru poemul *Șalul negru*. Destinul elegiei-romanțe *Șalul negru* pe solul culturii române ar merita comentarii mai întinse, vizînd fenomenul inedit pe care-l reprezintă, nu atît în planul sursologiei, cît în cel strict poetic. Ineditul ar consta, pe de o parte, în preluarea de către Pușkin, așa cum ne anunță și subtitlul poeziei, a unui "cîntec moldovenesc" și "transformarea" acestuia dintr-un text folcloric într-o poezie cultă, pe de altă parte, în traducerea în limba din care a fost preluat textul, după modelul intonativ și chiar ritmic al romanței populare de tip lăutăresc, cu păstrarea, totuși, a regimului de poezie cultă.

Aceeași ureche fină percepe în original și transpune în limba română complexul de voci și intertextualitatea Pușkin-Ovidiu-Chénier din elegia *Către Ovidiu*, din care nu putem să nu cităm:

Te mîngîie, Ovidiu: tu lauri porți, măreț!
Vai, eu pierdut în gloată, voi fi un cîntăreț
Necunoscut de tineri, cînd vremea s-o prelinge,
Și, jertfă-ntunecoasă, talentul meu s-o stinge
În viața cu o slavă apusă prea curînd!
Dar dacă despre mine vreun strănepot, aflînd,
Veni-va de departe, mînat de o scînteie,

Lîngă cenuşa-ţi sacră de urma mea să deie,
Din beznele uitării veni-va umbra mea
Şi, recunoscătoare, alături o să-i stea.
Cu drag apoi de dînsul o să-mi aduc aminte,
Prin lume o legendă va merge înainte.

În 1946, anul cînd Lesnea a fost premiat pentru traduceri din Puşkin, apăruse şi o tălmăcire a laureatului din creaţia poetică a rusului – *Povestea ţarului Saltan*. Această tălmăcire a fost urmată în 1948 de *Poltava* şi, în 1949, de *Țiganii*, cel din urmă poem prilejuindu-i lui Lesnea o recreere în altă limbă care cu greu ar putea fi depăşită.

Din 1951, revistele *Iaşul nou* şi *Viaţa Românească* încep să publice fragmente din romanul în versuri *Evgheni Oneghin*, în versiunea lui Lesnea. Cine cunoaşte romanul în original, acel joc derutant, dar plin de graţie, al vocii auctoriale în raport cu vocile personajelor, sistemul complicat de naraţiune în naraţiune (multiplele sertare în care se ascunde nu doar sensul, ci şi firul esenţial al acţiunii), sutimile şi miimile de ton cu care operează naraţiunea şi ironia puşkiniană, ar putea spune că e imposibil să traduci această operă în oricare din limbile pămîntului. E suficient să spunem că, atunci cînd s-a încumetat să transpună capodopera puşkiniană în engleză, Nabokov a simţit nevoia să elaboreze, pentru uzul cititorului străin, un corp de *Note* de aproape o mie de pagini. Dacă romanul a ieşit cîştigat din acest apendice imens, e o altă problemă.

Lesnea s-a apropiat cu mai multă simplitate de textul puşkinian, şi e de mirare că cea mai modestă faptă a lui de traducător a fost răsplătită cu un premiu, premiu cu care, de altfel, literatura noastră îi era demult datoare traducătorului pentru tălmăcirile lui anterioare din Esenin. Oricum, traducerea romanului *Evgheni Oneghin* era impusă nu doar de plănuita ediţie de *Opere* de A. S. Puşkin care începe să apară în 1954, dar şi de exigenţele culturii noastre, care năzuia să-şi încorporeze cărţile fundamentale ale lumii. În acest sens,

Lîngă cenuşa-ţi sacră de urma mea să deie,
Din beznele uitării veni-va umbra mea
Şi, recunoscătoare, alături o să-i stea.
Cu drag apoi de dînsul o să-mi aduc aminte,
Prin lume o legendă va merge înainte.

În 1946, anul cînd Lesnea a fost premiat pentru traduceri din Puşkin, apăruse şi o tălmăcire a laureatului din creaţia poetică a rusului – *Povestea ţarului Saltan*. Această tălmăcire a fost urmată în 1948 de *Poltava* şi, în 1949, de *Țigani*, cel din urmă poem prilejuindu-i lui Lesnea o recreere în altă limbă care cu greu ar putea fi depăşită.

Din 1951, revistele *Iaşul nou* şi *Viaţa Românească* încep să publice fragmente din romanul în versuri *Evgheni Oneghin*, în versiunea lui Lesnea. Cine cunoaşte romanul în original, acel joc derutant, dar plin de graţie, al vocii auctoriale în raport cu vocile personajelor, sistemul complicat de naraţiune în naraţiune (multiplele sertare în care se ascunde nu doar sensul, ci şi firul esenţial al acţiunii), sutimile şi miimile de ton cu care operează naraţiunea şi ironia puşkiniană, ar putea spune că e imposibil să traduci această operă în oricare din limbile pămîntului. E suficient să spunem că, atunci cînd s-a încumetat să transpună capodopera puşkiniană în engleză, Nabokov a simţit nevoia să elaboreze, pentru uzul cititorului străin, un corp de *Note* de aproape o mie de pagini. Dacă romanul a ieşit cîştigat din acest apendice imens, e o altă problemă.

Lesnea s-a apropiat cu mai multă simplitate de textul puşkinian, şi e de mirare că cea mai modestă faptă a lui de traducător a fost răsplătită cu un premiu, premiu cu care, de altfel, literatura noastră îi era demult datoare traducătorului pentru tălmăcirile lui anterioare din Esenin. Oricum, traducerea romanului *Evgheni Oneghin* era impusă nu doar de plănuita ediţie de *Opere* de A. S. Puşkin care începe să apară în 1954, dar şi de exigenţele culturii noastre, care năzuia să-şi încorporeze cărţile fundamentale ale lumii. În acest sens,

transpunerea romanului pușkinian rămîne un act cultural major, consemnat ca atare de Al. Philippide, și el mare traducător din literatura rusă, în articolul *Evgheni Oneghin de Pușkin. Traducere de G. Lesnea*, din *Viața Românească*, 11 nov. 1954.

Cine urmărește presa literară a timpului își dă seama că G. Lesnea n-a renunțat la bucuria de a fi traducător pînă în ultimii ani ai vieții. Și-a revăzut și revizuit tălmăcirile din Pușkin pentru ediția bilingvă de *Versuri*, 1974, și pe cele din Esenin pentru volumul de *Poezii și poeme*, apărut la Editura Minerva în 1976.

Socotind anii care au trecut de la apariția în presă a primei traduceri și pînă la publicarea ultimului său volum de tălmăciri, putem spune că poetul ieșean s-a dedicat îndeletnicirii de traducător jumătate de veac, investind în ea nu doar muncă și talent, dar și generozitatea rară a celui ce vrea să împărtășească și altora frumusețea pe care a descoperit-o.

Datorită lui Lesnea, Pușkin, Lermontov și Esenin au devenit accesibili cititorului român în versiuni care, pe de o parte, dau seama destul de exact de adevărata dimensiune și natură a creației lor, și care, pe de alt parte, adaugă moștenirii lui creatoare un capitol în care puterea lui de a intuit și de a interpreta chipul interior al unor genii de altă limbă și din altă cultură a cunoscut temeinice și stăruitoare izbînzii.

III. DIN ISPRĂVILE LUI EMIL IORDACHE

Imaginea pe care cititorul român o are acum, la începutul secolului XXI, despre literatura rusă este încă departe de tabloul real pe care aceasta îl prezintă în sine, dar și raportat la mometul actual. După lungi și anevoioase recuperări ale unor epoci întregi, deformată de o receptare obtuză, restrictivă sau chiar de-a dreptul represivă, după asimilarea unor importante zone ale fenomenului, realizate dincolo de granițele Rusiei sau în bolgiile lagărelor, literatura și

cultura rusă în întregul ei ne provoacă la o rapidă luare la cunoștiință și transpunere în limba accesibilă consumatorului mediu de cultură de la noi. Specialiștii români în rusistică au încercat, dacă nu să țină pasul cu acest proces (ceea ce, practic, e imposibil), măcar să restituie, fără complexe și bazându-se pe propriul simț al valorii, ceva din fluxul continuu prin care cultura și literatura rusă își întregesc imaginea și-și confirmă ritmul unei existențe și al unei deveniri miraculoase și paradoxale. Nu de puține ori, cititorul român este chemat să judece singur noile valori care i se propun și să le găsească acestora un loc între valorile culturii universale, dar există și cazuri când rusiștii români și-au însoțit gestul de transpunere în limba română cu valoroase și pertinente excursuri de istorie literară sau comentarii de poetică a operei, care să facă mai lesne de identificat autorul și cartea care au pătruns în limba română.

Între rusiștii de care vorbim se remarcă, de fapt se detașează la modul absolut, Emil Iordache, traducător, critic și istoric literar afirmat și în spațiul românisticii. Stînd în față cu teancul de cărți publicate de criticul și traducătorul ieșean și consultînd anul apariției acestor cărți, nu poți să te gîndești decît că acesta și-a pus cizmele miraculoase din poveste pentru a cutreiera – cu o viteză pe care doar harul autentic și o putere uriașă de muncă susținută de acest har și-o poate permite – tărîmul culturii și literaturii ruse căruia nimeni nu-i refuză atributul "vast".

Trecînd de la epocă la epocă, de la un domeniu al culturii la altul, de la un univers scriitoricesc la altul, Emil Iordache se întoarce din această călătorie năzdrăvană cu căușul palmelor plin de mierea înțelesurilor cu care își ispitește cititorii cînd în traduceri, cînd în comentarii, sau în amîndouă deodată. Pentru a ieși cu oarece clarificări din acest iureș care se cheamă Emil Iordache, ne vedem nevoiți să izolăm din el cîteva detalii și să le descriem, înaintînd spre ispravi pe care le considerăm de maximă valoare.

Traducătorul Iordache abordează, cu egal firesc, grație și răsfăț, care nu-i stă rău nici lui nici textului, atât proza cit și poezia. Îl vezi cu textul străin în față și-l simți cum cântărește cuvintele pe un talger de mare finețe, cum le încearcă greutatea specifică, confruntându-le cu alte cuvinte, înrudite sau nu, cum scotocește prin lada de zestre a limbii române după podoaba potrivită și cum își ațintește auzul la foșnetul sintaxei.

În final, transpunerea lui Iordache îți oferă senzația respirației unice, a acelui ritm ascuns în care cititorul este îndemnat și ajutat să descopere deliciile scriiturii originalului care se numește Pușkin, Iosif Brodski, Al. Blok sau Serghei Esenin și Gogol. Cu versiunile din Esenin și Pușkin, numele Emil Iordache se alătură numelor unor tălmăcitori consacrați, uneori cu versiuni noi la poezii cunoscute cititorului român, alteori cu traducerea în premieră a unor versuri de mare valoare și necunoscute celor care nu cunosc limba rusă. Nu e un secret că Emil Iordache îl știa pe dinafară pe Serghei Esenin, acest lucru spunând multe despre iubirea pe care i-o purta poetului din Riazan cu care, personal, îl vedem înrudit în mai multe privințe. Acestui poet i-a consacrat el câteva cărți până la a ajunge la volumul din 1998, *Serghei Esenin. Omul și Poetul*, în care ne oferă material biografic întemeiat pe date de arhivă și comentarii asupra vieții și creației poetului rus, care ne conving că eseniana a ieșit din faza sa "romantică" pentru a inaugura abordarea lucidă a acestui răsfățat între poeții străini traduși în limba română.

Pe baza unui material de arhive de ultimă oră, Emil Iordache reconstituie atmosfera culturală și politică în care a evoluat Esenin, oferindu-ne astfel o imagine mai complexă a omului și poetului Esenin și un răspuns polemic implicit la zisa gorkiană despre poetul din Riazan ca organ al naturii. Cu un minim de material verbal și fără morgă academică, cu o atentă selecție a detaliului semnificativ, Emil Iordache conturează în tușe ușoare, dar percutante, portretul spiritual al poetului rus, revalorificând, din perspectivă poetică și semiotică,

zone întregi din creația eseniană pentru care resemantizarea tradiției biblice și evanghelice, pe fundalul mereu vizibil al Rusiei profunde, a fost modalitatea predilectă de gândire și de expresie a sinelui și a lumii. Nu putem să nu cităm din cartea despre Esenin două secvențe pe care le-am cules pentru frumusețea lor și pentru fericita exprimare a opiniei critice despre care vorbeam mai sus: *"Toată natura pare o biserică a cărei boltă este acoperământul Maicii Domnului, aproape placentar, creînd senzație de confort creștin, voluptuos; este o lume ca o apă, în care sufletul, inima se incastrează perfect"* (p. 95) și, respectiv, volumul *Schimbarea la față* (1918), care marchează într-adevăr o schimbare spectaculoasă la față a poeziei eseniene: *"Brusc, poalele maicii Domnului se ridică de pe cupolele bisericilor și, cu un fel de entuziasm disperat, tînărul poet descoperă Cosmosul, citit de pe un pămînt filtrat prin Apocalipsă"*. Și, alături de aceste secvențe critice, splendida traducere din *Iepe corăbii*, care vine să le întărească justetea: *"Dacă lupul urlă la o stea,/Semn e cum că-i cerul ros de nori./Rupte burți de iepi-n alba nea,/Pînze-ndoliate de mari ciori."* O imagine cutremurătoare în oglinda creației a unei realități din Rusia postrevolutionara în care moartea și putreziciunea deveniseră spectacole "normale", așa cum relatează destule documente de epocă. Între aceste documente și mărturia celui mai bun prieten al lui Esenin, poetul Anatoli Marienhof, pe care Emil Iordache o publică în 2002 la Editura "Junimea" sub titlul *Serghei Esenin, așa cum a fost*.

Cele cîteva referințe pe care le-am făcut pina acum la cîteva din multele "munci" ale lui Emil Iordache atestă deja un program bine articulat. Acest program este impus de și se supune unor exigențe ținînd deopotrivă de calitatea traducerii, care trebuie să dea seama cît mai fidel de original, precum și de completarea petelor albe din tabloul literaturii ruse pe care are a-l contempla și judeca cititorul român.

Pentru a împlini prima exigență, Emil Iordache nu ezită să reia opere deja traduse la noi, fie măcar și pentru că a descoperit în versiunile anterioare românești, de altfel valoroase, improprietăți de ritm discursiv, de sens și de timbru, pentru scene și secvențe pe care le consideră esențiale în corpul operei. Iată-l, așadar, traducînd *Anna Karenina*, *Idiotul* sau opera completa a lui Gogol, stimulat de gîndul că cititorul român trebuie să simtă frisonul stării de delir ultralucid cu care Anna Karenina se îndreaptă spre moarte sau blîndețea cristică a discursului lui Mîșkin pus în contrast-frățietate cu vorbirea "lumească" a lui Rogojin din *Idiotul*. Ce să mai spunem de Gogol, din care ține neapărat să împărtășească cu cititorul savoarea și eclatanța perioadei, precum și jocul subtil cu fonia și sensul cuvintelor, joc grav și plin de ironie pe care avangarda l-a adoptat imediat, declarîndu-l pe autorul *Mantalei* maestru și sursă inepuizabilă pentru exercițiul ei poetic, dar și pentru experimente care au dat rezultate memorabile în cultura rusă de la începutul secolului XX.

Pentru cealaltă parte din program, consemnăm, din lista lungă de traduceri, cîteva nume de autori care îi datorează intrarea în cultura română exclusiv sau și lui Emil Iordache: D. Merejovski (cu cîteva traduceri, aceea din *Evanghelia necunoscută* fiind o reușită la superlativ), Andrei Platonov (traduceri de povestiri și de romane, însoțite de studii introductive consistente, menite a-l impune și la noi pe acest mare și ciudat scriitor), V. Nabokov (cu soluții de finețe în versiunea cîtorva texte, între care *Glorie*, *Mașenka*, *Ada sau ardoarea* și cu gîndul la o integrală a autorului *Lolitei* în limba română), Boris Pasternak (cu *Doctor Jivago*, versuri și poeme sau "memorialistică") etc.

În sfîrșit, una dintre cele mai semnificative isprăvi ale traducătorului și comentatorului Emil Iordache: Daniil Harms, *Mi se spune capucin*, carte apărută la Editura "Polirom" în 2002. Volum consistent de cinci sute optsprezece pagini, cartea cuprinde schițe,

scenete, fragmente, "povestiri", o piesă de teatru, adică un segment important din creația scriitorului oberiut și un moment esențial din existența avangardei ruse, esențial prin implicațiile lui istorico-literare, poetice și estetice.

Ducînd la limită trăirea gogoliană a straniului existenței umane, Daniil Harms renunță la "implicarea" tonală și stilistică a autorului *Însemnărilor unui nebun* pentru contemplarea de pe pozițiile altui regn parcă a umanității și a mizeriilor ei. Deși *Declarația-manifest* a mișcării pe care Daniil Harms, alături de A. Vvedenski și alții, o inaugurează în 1927 ține să se detașeze ritos de futurism, fenomenul dezestetizării și dezumanizării artei își află expresia, uneori genială (cum e cazul cu Velimir Hlebnikov) exact în direcția dezavuată, înainte de a deveni principiu creator al mai târziei direcții. Se conturează astfel o continuitate în ceea ce ochiului contemporanilor (chiar și al celor mai bine intenționați) lasa impresia de haotic și aleatoriu. E drept că ieșirea la rampă a lui Daniil Harms și a colegilor sai de la OBERIU era departe de a dori să spulbere aceste impresii, și nu putem vedea în asta doar o tactică a protagoniștilor de a se impune cu orice chip.

Cum o dovedesc textele din *Mi se spune capucin*, precum și studiul introductiv substanțial semnat de Emil Iordache, oberiuții trebuiau să forțeze relația cu cititorul care, după două decenii de avangardă, încă nu se lăsa convins să părăsească vechile și comodele lui poziții în raport cu arta. Cu atît mai insistent va fi în acest "atac" la cititor Daniil Harms. Acestui scriitor părea să-i fi fost hărăzit un ochi cu o structură anatomică alta decît aceea a ochiului uman, precum și o capacitate de distanțare pentru care singurele forme de relief vizibile în cultura rusă rămîn culmile înzăpezite Pușkin și Gogol. Prin urmare, e vorba de conștientizarea unui dat natural al genialității pe care Harms a știut să-l valorifice, construindu-și o imagine de autor și un univers care corespund perfect înzestrării.

În studiul său introductiv, pus sub semnul unei expresii harmsiene: *Vitele nu trebuie să rîdă*, Emil Iordache reface cu subtilitate și cu veritabil talent al portretizării procesul de genială adaptare a scriitorului Harms la aceste haruri ale sinelui. "Minunîndu-se" și "minunîndu-ne" de spectacolul pe care-l oferă scriitorul oberiut într-o epocă în care îndrăzneala de a fi "altfel" se plătea cu lagărul, împușcarea sau internarea într-un ospiciu, Emil Iordache deapănă strania "poveste" a omului și a creației acestuia în pagini de mare densitate ideatică și de expresivitate evocatoare.

Aceste pagini se grupează în trei părți, vizînd, respectiv, biografia și psihologia creatoare (*Privind un om*), epoca cu grozăviile dar și cu miracolele ei artistice (*Cine pe cine a meritat*) și opera cu mecanismul ei poetic (*Jucătorul sistematic*). În fiecare din secvențele studiului reîntîlnim rapiditatea crochiului, acuitatea analistului și ironia îndrăgostită a autorului de instantanee critice pe care le putem citi și în volumele *Cărțile pe masă*, *Literatura orizontală*, în încîntătoarele *Variațiuni pe marginea subteranei*, apărute la editura "Convorbiri literare" în 2004, sau în volumul *Persanul cu nasul de argint* cu incitantele lui eseuri despre Gogol.

De regulă, Emil Iordache are doi eroi – omul și opera – și ne vorbește despre acești eroi ca un scriitor care s-a gîndit să dezvăluie secretele altui scriitor. Așa procedează el și în cazul lui Harms: "Cît privește lumea interioară a acestui om ... Ei bine, aici el se exprimă destul de vag și cel mai adesea nu aflăm decît că este genial. Chiar se lamentează pentru că este nevoit să poarte pe umeri această povară. Insistă să nu i se mai acorde atîta importanță, dar ți-ai găsit! Genialitatea iese ca untdelemnul deasupra apei." Sau "Harms ratează succesiv tentativele de a deveni literat. Miracolul nu se întîmplă, Harms rămîne Harms. El este ca un regizor năzuos, prin fața căruia se prezintă претендентii la roluri, iar el îi refuză pe toți. De fapt, n-are nici scenariul gata. Este un autor incorigibil de

scurt-metraje ("întîmplări"), de cuprindere mică. (...) Harms este făcătorul de minuni din Bătrîna, care toată viața lui n-a făcut nici o minune. Doar că a scris altfel decît predecesorii săi, și asta, la drept vorbind, e tot." Da, e tot! E chiar Emil Iordache într-un reușit autoportret.

NOTE

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1982, p. 940.

O VERSIUNE RUSEASCĂ A MITULUI "MONARHUL ASCUNS"

Una dintre cele mai vechi instituții ale omenirii, regalitatea, pare a ilustra esența gândirii mitice ca gândire simbolică ce relaționează lumea divină și lumea umană într-o imagine funcționând în, prin și la conjuncția celor două lumi. În spațiul semantic al regalității, mitul "monarhului ascuns" capătă semnificație axiomatică pentru că își dezvoltă semnificația prin centrul-miezul arhetipal: sămînță, sîmbure care moare pentru ca viața să se reînnoiască și pentru ca lumea să fie creată în fiecare clipă. Cunoscut în toate civilizațiile, arhetipul seminței care moare-învie a generat variante între care și aceea a regelui care trebuie sacrificat pentru ca viața comunității să continue sau să reînceapă. Sînt cîteva astfel de mituri în antichitate, dar și în epoca de după Christos, cînd monarhul, purtător prin excelență al atributelor creștine, adaugă semnificației arhetipale amintite o dimensiune istorică evidentă și o nouă îndreptățire pentru continuarea sensului original al imaginii "monarhul ascuns": moartea pentru o nouă viață în spirit. Chipul pe care-l capătă mitul în epoca christică este cel al unei figuri exemplare pentru creștinism – cavalerul justițiar, sfîntul, săracul pios, sihastrul (cu variantele călugărul, staretul).

Toate aceste ipostaze ale "eroului" regal fac parte dintr-un imaginar comun creștin, ele dobîndind accente semantice și "narative" specifice de la o zonă geografică la alta. Pentru a ne apropia mai mult de varianta pe care vrem s-o comentăm, să remarcăm că, dacă Rusia creștină n-a cunoscut instituția cavalerismului și, ca atare, imaginarul rus n-a prea apelat la imaginea eroului regal cavaler sau cruciat, în schimb vom afla în el foarte

multe imagini-figuri ce se înscriu în câmpul semantic al regalității christice - vagabondul și pelerinul, pustnicul și izolatul de lume în căutarea lui Dumnezeu și uitarea trupului, în practicarea postului, milosteniei și rugăciunii în spații "păgâne", convertite la milă, bunătate și sacrificiu de sine prin întemeierea de lăcașuri sfinte. În acest context excelează, prin prestigiul lor, "viețile sfinților"- "jitiile", dar și "poveștile" care au în centrul lor figuri istorice ce au marcat imaginarul colectiv, adevărind sau contrazicând esența învățaturii christice. Astfel de figuri sînt exemplare nu numai pentru înțelesul pe care rușii îl dau valorilor creștine, dar și pentru mecanismul însuși de translare a "poveștii" din realul istoric în suprarrealul mitic. Așa este figura lui Petru I care, pe linia imaginii și a sensului "monarhului tainic", a polarizat reprezentările regalității în imaginarul rus spre polul semantic al "antihristului". Pe de altă parte, figura lui Alexandru I Pavlovici a devenit centrul de emisie, dar și de concentrare, a semanticii monarhului ascuns în ipostaza sfințeniei-starețului Fiodor Kuzmici.

Deși ar fi mai convingătoare o discuție a imaginii pe acești doi poli semantici antinomici ai mitului monarhului tainic-ascuns, vom aborda, deocamdată, doar cea de-a doua ipostază.

Nașterea legendei despre Alexandru I, revenit la viață după moartea lui din 19 noiembrie 1825, în ipostaza starețului Fiodor Kuzmici, își are obârșia în imaginarul comun, dar și în câteva semnale pe care le-a trimis realul istoric rus din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Nu mai puțin a contribuit la aceasta figura însăși a împăratului Alexandru I, biruitorul lui Napoleon I, acesta din urma văzut în imaginarul rus în pandant antinomic cu țarul rus, ca Antichrist. Să adăugăm și faptul că spațiul real rusesc are în alcătuirea sa toate componentele spațiului imaginar - raiul, purgatoriul, iadul, Siberia devenind aici nu numai un loc de ispășire, dar și de reînnoire a creștinismului în act.

Eroul unei astfel de reînnoiri nu putea fi decât "sfântul", așezat într-o continuitate ideală cu sfinții-monarhi ruși din secolele precedente. Seria este inaugurată de cneazul Vladimir, cel care i-a creștinat pe slavii de răsărit în secolul al X-lea, motivația încheșării figurii monarhului-sfânt fiind în acest caz evidentă. Deși după Vladimir au mai existat cnezi remarcabili prin vitejie și pietate (să-i amintim doar pe Vladimir Monomahul din secolul al XII-lea sau pe Alexandr Nevski din secolul al XIII-lea, ultimul sanctificat pentru vitejie), aceștia nu au avut un impact asupra imaginarului rus comparabil cu cel provocat de figurile lui Petru I și Alexandru I care atestă, dacă mai era nevoie, că gândirea mitologică a supraviețuit în epoca modernă, și nu numai în mediul popular.

Această gândire poate fi urmărită așa-zicînd pe viu, dacă ne întoarcem spre "cauzele" care au favorizat-o, oferindu-i chiar impulsuri formative. Înainte însă de a proceda la invocarea momentelor respective, să admitem odată cu E. Cassirer că, în cazul mitului și al legendei, principiul cauzalității funcționează după regulile imaginației creatoare care solicită fiecărui element participant la "povestea" mitică (fie el obiect, întîmplare, secvență de timp sau spațiu) egală funcționalitate structurantă, semantică și simbolică.

Așadar, putem reconstitui (atît cît este posibil) traseul nașterii mitului "monarhul ascuns" în varianta Alexandru I- starețul Fiodor Kuzmici pe baza unor date reale, dar și a unor "documente" de epocă, observînd din capul locului că acestea încep să iradieze spre zona semnificației mitice exact dintr-o breșă sau altă pe care ambiguitatea, incertitudinea, dar și setea de ideal a colectivității o face în "realitatea" respectivelor date și documente.

Mai întîi, există destule mărturii de epocă cum că, așa cum spune un comentator francez: "cultul lui Alexandru s-a născut la Paris în același timp în care acesta se năștea la Sankt-Petersburg"¹. Alături de astfel de mărturii stau altele, si o amintim pe aceea a lui Metternich

care, după întâlnirea oficială de la Troppau din 1820, semnalează că, după intrarea victorioasă în Paris și întoarcerea în țara sa, împăratul rușilor nu mai pare să fie cel dinainte de război. A frapat mai întâi un amănunt fizic, amănunt care va juca un rol însemnat în proiectarea figurii țarului în plan simbolic-mitic: tânărul monarh se întoarce, după ani de război, cu părul complet albit. Adăugînd la aceasta noile deprinderi ale monarhului rus de a se izola de lume, de a consacra rugăciunii mai mult timp decît îndatoririlor ce-i reveneau ca șef de stat, de a se mișca dintr-un loc într-altul fără contenire, de a invoca o profundă căință, precum și intenția de a renunța la tron, așa cum a făcut-o în fața lui Metternich cu ocazia amintită, vom înțelege de ce, încă din timpul vieții, în imaginarul colectiv, monarhul a primit atributul de "binecuvîntat". Atributul însuma sensurile creștine cunoscute, asumîndu-și, în același timp, și sensuri venind din zona semantică a "tainicului", "misteriosului".

Probabil că acest apelativ a polarizat apoi firele poveștii mitice spre figura siberiană a starețului Kuzmici și nu spre o altă ipostază posibilă a monarhului ascuns. Spre această zonă vor fi atrase fapte și date atestate istoric, între care întocmirea unui act succesoral cunoscut numai de țar și de mitropolitul Filaret, precum și plecarea monarhului, în grabă și neînsoțit de suita obișnuită, spre sudul Rusiei, la Taganrog, cu scopul declarat de a se trata el și soția sa, care, de cîtva timp, părea din ce în ce mai bolnavă. Auguștii soți vor ajunge în Crimeea, la Taganrog, pe 13 septembrie 1825, prilej cu care medicul Villier care îi însoțea notează în jurnalul său: "Aici se sfîrșește prima parte a călătoriei". De ce prima parte? Știa ceva Villier despre o a doua parte a călătoriei despre care, ulterior, după sfîrșitul rapid al împăratului la 19 noiembrie, n-a vrut să dea nici o explicație? Ce-a urmat apoi pînă ce sicriul cu trupul ilustrului defunct a ajuns la Sankt-Petersburg pentru a fi depus în biserica cetății Petru și Pavel, în martie 1826, a sporit "taina" împăratului iubit de cei mulți, dar, se pare, pe o direcție narativă și de sens nouă.

Amintim doar faptul că nimeni din familia imperială n-a venit la Taganrog pentru a onora cum se cuvine pe cel dispărut, ultimele pregătiri fiind lăsate în seama soției lui Alexandru (care, grav bolnavă, va sfârși și ea înainte ca sicriul soțului ei să ajungă la Petersburg), precum și a prințului Piotr Volkonski, care se declară depășit de situație. Mai trebuie să adăugăm că, intuind în această absență a familiei imperiale intenții necurate, imaginația poporului începe să țeară o serie de zvonuri și de legende ce vor însoți procesiunea funerară pe tot parcursul ei, punând în dificultate autoritățile și, pe 14 decembrie 1825, la Petersburg, generând chiar o adevărată răzmeriță legată de succesiunea la tron.

Nu e de mirare că pe parcursul celor patru luni cât a durat ca defunctul să fie înmormântat, autoritățile s-au gândit să lupte cu tunurile, cu interdicțiile și cu săbiile împotriva mitului care-și adăuga acum pagini hotărâtoare. Deciziile autorităților, de un absurd gogolian, vor spori credința oamenilor simpli că ceva nefiresc s-a întâmplat cu țarul cel "blagoslovit". Nefiresc accentuat și de exclamația mamei lui Alexandru atunci când sicriul a fost deschis pentru ca familia imperială să-și ia rămas bun: "Oui, c'est mon cher fils, mon cher Alexandre, ah, comme il est maigre!"². Voia împărăteasa-mamă să se convingă pe sine, sau pe alții, că în sciriu este chiar fostul țar?

Cuvintele augustei mame au ajuns, desigur, la urechile mulțimii, atente la orice amănunt ce i-ar putea adevăra bănuielile. Și bănuielile erau multe și diverse, cum se va vedea din câteva zvonuri și legende moscovite pe care le prezentăm aici din manuscrisul unui anume Fiodor Fiodorov, ce le-a cules sub titlul *Legende moscovite sau noi zvonuri false ori adevărate care mai încolo se va vedea care sînt adevărate și care mincinoase, dar despre care acum, pe loc, nu pot adevăra nimic, ci m-am hotărît ca, în răgaz, să aștern pe hîrtie pentru timpul care vine vremea de aducere aminte a lui 1825, din decembrie, ziua 25. Între zvonurile și legendele promise: zvonul 3 –*

”țarul a fost ucis, l-au tăiat și mult timp apoi i-au căutat trupul și nici acum nu se poate spune că a fost găsit; din cauza aceasta, mortul din sicriu poartă pe față o mască de ceară”; zvonul nr. 9 – ”țarul este viu; el a fost vândut ca sclav în străinătate”; zvonul nr. 24 – ”când țarul a pornit spre Taganrog, în urma lui au pornit mai mulți boieri cu gând să-l ucidă; doi dintre ei l-au ajuns într-un loc, dar nu s-au îndurat să-i ia viața”; în sfârșit, cel mai ciudat și mai complex, zvonul 37 – ”corpul țarului va fi întâmpinat de țarul însuși și, la cea de a 30-a verstă a procesiunii funerare, el însuși va conduce ceremonia pentru că, de fapt, în sicriu, se află aghiotantul său, măcelărit în locul țarului care, prevenit din timp, a fugit și s-a ascuns departe de Petersburg”³.

Zvonurile aici citate ar merita o analiză cel puțin tipologică, deocamdata ne multumim să observăm cum ficțiunea sau presupusa întemeiere cuprinsă în aceste zvonuri a provocat acțiuni concrete în realul istoric imediat. Astfel, felurile ”zvonuri și legende” devin subiect de corespondență între frații Alexandr și Constantin Bulgakov care publică extrase din ea în reputata revistă de istorie ”Ruskii arhiv”; în planul vieții sociale, prințul Golițin, guvernatorul Sankt-Petersburgului, dă ordin patronilor de fabrici ca, la sosirea procesiunii cu sicriul lui Alexandru, aceștia să nu le dea liber muncitorilor pentru a fi evitate tulburările de stradă; același prinț Golițin, cine știe, purtat și el de valul imaginarului popular, va scrie mai târziu o carte despre misteriosul stareț Fiodor Kuzmici.

Pătrunse sau nu imediat în spațiul istoriei veridice, zvonurile alimentate de atmosfera de intens misticism, specifică nu numai Rusiei în perioada postnapoleoniană, anticipează apariția celei de-a doua secvențe a mitului monarhului ascuns, în varianta împăratului înviat sub alt chip și în alt loc.

Ideea ce transformă timpul și spațiul real în timp mitic este că țarul Alexandru s-a ascuns, eliberându-se de greutatea sceptrului și a obligațiilor ce decurg din ea pentru a fi mai aproape de cei care-l iubeau ca pe un țar ”binecuvântat”. Monarhul își împlinea astfel o

dorință mai veche, exprimată într-o discuție cu prințesa Meșcerskaia, de a lupta cu răul prin Cuvîntul christic. La instituirea acestui spațiu ficțional mitic a contribuit nu doar fantezia "prostimii", dornică de lucruri neobișnuite, cum s-a spus, dar și, mai ales, acea zonă adîncă a imaginarului rus și a psihologiei sociale care a fost mereu însetată de a găsi o întrupare pentru idealul său de bunătate, de blîndețe și de milă față de aceia pe care istoria părea să-i fi uitat definitiv la periferiile ei.

Iar Alexandru I cel real corespundea întru totul acestei imagini, mai ales că era și de o frumusețe fizică ce-l asocia firesc cu eroii ficțiunilor de basm sau de bîlină. Adăugat la "tainele" din viața împăratului, acest element real devine material și instrument în construcția mitului care și astăzi încă aruncă în irealitate mulțimea de date documentare adunate de la moartea lui Alexandru I. Mai ales însă acest detaliu reușește să facă inutile cercetările de psihopatologie asupra personalității țarului, cercetări făcute de mari specialiști la începutul secolului XX, și să plaseze în absurd propunerile de a se întreprinde un examen ADN asupra celui depus în sarcofagul din cetatea Petru și Pavel.

Căci imaginația populară care îl vrea mereu viu pe țarul dispărut va transforma orice asemănare, apropiere sau aluzie la acesta în material, instrument și prilej de a-și construi propriul spațiu și timp pentru propriile valori. Așa va proceda ea atunci cînd din Siberia vor începe să iradieze zvonuri despre un anume stareț Fiodor Kuzmici, apărut acolo cam la zece ani după ce împăratul Alexandru fusese îngropat cu fast dar și cu atîtea semne de întrebare.

Pentru legile ficțiunii, cei aproape zece ani sînt suficienți pentru ca să se producă metamorfoza și apoi apariția neașteptată, în 1837, la o potcovărie din regiunea Tula, a unui vagabond misterios care cere să-i fie potcovit un cal ca din basme ce nu se potrivește deloc cu condiția umilă a stăpînului său. Este primul fapt ieșit din comun care trezește interesul celor din jur, interes sporit și de refuzul insului de a

spune cine este și de unde vine. Omul părea să fi apărut din neant, căci nu avea identitate, lucru ce convine de minune celei de-a doua secvențe a mitului "monarhului ascuns", care trebuie să sugereze nașterea unei noi identități a țarului în urma unor încercări din care nu lipsesc arestarea, biciul, cazna și, în final, condamnarea - pentru vagabondaj - la muncă silnică pe viață în Siberia.

Necunoscutul trebuie să străbată purgatoriul, apoi infernul ocnelor siberiene pentru a se releva în final ca starețul Fiodor Kuzmici, identitate pe care i-o conferă misterioasa iubire necondiționată pe care i-o poartă atît ocnașii cu care străbate în convoi drumul spre locul de deportare, cît și țăranii care-l găzduiesc sau vin la el pentru sfaturi sau spovedanie.

Atributele fizice, psihologice, intelectuale și comportamentale ale starețului sînt ieșite din comun pentru Siberia ocnelor și asprimilor de tot felul, pentru acest loc devenit simbol al suferinței umane. Treptat, din chipul și faptele reale ale starețului se ridică imaginea țarului dispărut. Această metamorfoză este susținută, în afară de tăcerile și tainele unui om pios, mărinimos, blînd și iubitor de Dumnezeu împreună cu oamenii, iar nu în izolarea pustniciei, de marturiile citorva pelerini pioși, dar și de cîteva obiecte. Aceste obiecte s-au păstrat pînă astăzi, dar despre ele nu se știe dacă sînt oferite de țarul care se ascunde sub chipul lui Fiodor Kuzmici sau de un personaj care a devenit conștient de asemănarea sa cu ilustrul dispărut.

Obiectele respective, care conferă mitului "realitate" - și imaginația populară este interesată de accastă realitate - sînt: monograma A, cu vulturul imperial deasupra, așezată de stareț pe peretele cu icoane al schitului ridicat pe locul unde a trăit un sfînt al locului - Daniil; icoana Maicii Domnului cu care starețul a acoperit monograma, precum și un săculeț în care, cum s-a mărturisit starețul la moartea sa în 1864, la vîrsta de 87 de ani, se află taina vieții sale. În jurul acestor obiecte, al unor vorbe ale starețului, precum și al unor detalii fizice - statura, conformația fizică, albeața și finețea pielii, un fel anume de a ține mîinile, ochii blînzi și luminoși etc. - se

țese o legendă care transformă realitatea existenței corporale a fostului vagabond în subiect al conștiinței etice și în argument al sfințeniei. În acest spațiu semantic, monograma cu herbul împărătesc, fotografia găsită în săculeț, datele fizice, psihologice și comportamentale vizează deopotrivă interiorul și exteriorul, adică esența unui spațiu și a unui timp în care, pe linia sentimentului profund creștin, cele două personaje se identifică pe deplin.

În final, ambele legende care, în imaginarul popular, vorbesc de persoana împăratului Alexandru I, participă la o formă de îndreptățire a Spiritului. Iar Spiritul se și arată, ca în timpurile biblice primare, sub chip de flacără, înscriind întâmplările cu oameni de pe pământ în viața eternă a duhului, care se poate întrupa oricând și oriunde după legi care sfidează istoria, adevărind sensul simbolic al existenței și al gândirii umane.

NOTE

1. C. Corbet, *L'Opinion française face à l'inconnue russe*, Paris, 1967, p. 57.
2. D. Vasilici, *Leghenda o starțe Kuzmice i ob Aleksandre I, f.a.*, p. 85.
3. Id., p. 86.

MIHAI EMINESCU – DOUĂ FAȚETE ALE GENIULUI

I. MIHAI EMINESCU – Despre identitatea de neam

Nicolae Iorga spunea, și a repetat-o în mai multe conferințe, articole, studii, că Mihai Eminescu este creatorul doctrinei naționale la români. La această afirmație marele istoric adaugă un gând preluat, enunțat și dezvoltat pregnant de Mircea Eliade în cunoscuta propoziție: *"Este un rar privilegiu a fi, în același timp, cel mai mare poet al poporului său și creatorul doctrinei sale naționaliste"*.¹

Pe lângă faptul că poate fi reformulată fără a-și pierde tâlcul, spunând că este un mare privilegiu pentru un popor ca cel mai mare poet al său să fie și creatorul doctrinei sale naționaliste, această remarcă esențială eliadescă ne sugerează faptul că plămădirea respectivei doctrine s-a petrecut într-un orizont absolut și integrator.

Într-adevăr, la o analiză atentă a fenomenului, se dovedește că *"doctrina naționalistă"* eminesciană, poate mai adecvat *"viziunea naționalului"* la Eminescu, nu este un simplu reflex la ceea ce s-a numit *"trezirea națiunilor"* din prima jumătate a secolului al XIX-lea și nici o manifestare exclusivă a sentimentului național al poetului. Ni se pare că, pe lângă gândul de a-și vedea conaționalii *"altfel"* decât se manifestă ei în strictă contemporaneitate, de a-i suscita la descoperirea și transformarea de sine, Eminescu a convocat teme și motive din viața românilor, în general, problematica națională, și pentru a înțelege mai bine, pentru a-și explica *"fenomenul uman"* și creativitatea umană.

De aceea, axul pe care se plasează *"viziunea naționalului"* eminescian nu este doar ceea ce ne-am obișnuit a numi *"specific național"* (cu componenta lui etnică, națională și istorică). Pentru că *"naționalist"* și *"național"* au căpătat conotații restrictive în ultimul

timp, credem că este mai potrivit a vorbi la Eminescu de o "fenomenologie a identității de neam". Operatorul principal în operația de descoperire, descifrare și expresie a acestei identități va fi pentru poet "românitatea", o noțiune de mare complexitate care, printre alte sensuri, a absorbit "românismul" lui M. Kogălniceanu și B.P. Hașdeu.

Depășind rapid naționalismul istoric și lingvistic al majorității predecesorilor săi, Eminescu va căuta identitatea de neam în mișcarea de organică înscriere, în universal și în sine, a românității căutate pe linia ascensională a creativității umane. Îndemn spre aceasta a aflat poetul nu numai în propria gândire și dorință, dar și în realitatea românească de după Unirea Principatelor din 1859. Publicistica și scrisorile eminesciene vor face o radiografie a acestei realități. Sub ochiul nemilos al analistului de la revista "Timpul", se relevă că esența realității românești de după Unire este căderea din Idee prin uitarea de sine, prin scufundarea într-un materialism degradant, ascuns bine de imitația Ideii. Fenomenul era observat și consemnat cu titlu de avertisment și de B.P. Hașdeu care, în 1871, nota în revista "Columna lui Traian": "Vom fi osândiți a zace într-o trândavă stârpiciune, din dată ce imaginara groază de fruntarii ne va ține cu brațele încrucișate".² Avertismentul hașdeian era însoțit de sugestii privind soluția ieșirii din încremenire prin găsirea, dar și construirea, a ceea ce marele filolog numește "ideea română".

Este semnificativ că, deși servită de spirite creatoare, titanice prin voința lor de creație și prin enciclopedismul lor, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ideea română se configurează sub semnul sentimentului ratării întregii națiuni, dar, mai ales, sub zodia convingerii că românimea se află acum la un moment de cumpănă din care trebuie să se smulgă cât mai repede. Gândind aceasta, atât Hașdeu cât și Eminescu par să contrazică sentimentul de împlinire al contemporanilor lor pentru care Unirea de la 1859 devenise scop principal al existenței naționale. Cu acuitatea pe care numai geniul o

poate avea, cei doi susținători ai românismului simt că existența națională înseamnă mai mult și că sub ochii lor se hotărăsc destinele românilor din veacul ce va veni. Convinși că, dacă nu se construiește în conștiință, orice moment istoric poate rămîne suspendat în devenirea neamului, oferind doar prilej de amăgire de sine, cei doi nu ezită să biciuie energiile naționale pe care le doresc orientate spre cunoașterea de sine și spre sincronizarea cu energiile altor neamuri, creatoare de istorie și de cultură.

Pentru Eminescu, îndemnul lui Andrei Mureșanu "*Deșteaptă-te române*" era valabil la 1871 când, alături de alți tineri organizează Serbarea de la Putna, ca simbol al românismului de pretutindeni, dar și în ultimii ani ai activității lui creatoare, când redactează inflamantele lui Scrisori. Spre deosebire de alții, poetul vede "*Deșteptarea*" ca fructificare într-un plan mai înalt și mai profund a momentului providențial de la 1859, ca exercitare a liberului arbitru al nației pentru a da evenimentului istoric respectiv direcția favorabilă împlinirii neamului în creație.

Este adevărat că, pornit în căutarea cauzei apariției "*romunculilor*", a pigmeilor "*celor mai mici între pigmeii vechiului glob*",³ analistul de la „*Timpul*” nu rezistă totdeauna tentației victimizării românismului. După moartea poetului, paginile născute din acest sentiment au prilejuit, pe de o parte, un adevărat curent național al lamentațiilor pe marginea neșansei istorice a unui popor așezat în calea tuturor răutăților, pe de altă parte, au provocat comentarii de factură xenofobă, cu nuanțele cunoscute pentru fiecare epocă în care s-au produs. Fără a ignora paginile respective, se impune lectura în ansamblu a operei lui Mihai Eminescu, a "*doctrinei sale naționaliste*" pe care, cum am mai spus, noi o vedem mai curînd ca pe o "*fenomenologie a identității de neam*".

Faptul că, așa cum remarcă Mircea Eliade: „*De la Eminescu încoace, ne zbatem ridicol într-o luptă sterilă: ne acuzăm unii pe alții că sîntem "reacționari" sau "occidentali"*”,⁴ nu înseamnă că

poetul este răspunzător de acest fenomen, Trebuie să recunoaștem că gândirea leneșă a fost foarte receptivă la aspectul dihotomic al fenomenologiei eminesciene, fără a-i sesiza, asimila și duce mai departe marca idee că, aparținând, prin firea lucrurilor, unei urzeli universale, românitatea este *obligată* să se înscrie pe liniile de maximă forță ale acestei urzeli nu numai pentru afirmarea de sine, dar și pentru participarea la sensul general al umanității.

Cu excepția generației lui Mircea Elaide, care a invocat insistent această direcție a gândirii eminesciene în "*profetismul românesc*", celelalte generații au interpretat elanul luciferic eminescian, de regulă, în zona semantică a creativității poetice și a genialității. Mai puțin a fost receptat acest elan ca o invitație la efortul unei întregi nații pentru modificarea percepției de sine și pentru găsirea și conștientizarea unui sens propriu al existenței. Modificarea acestei percepții de sine a românilor, după părerea poetului, ar fi trebuit să înceapă în jurul anului 1830, când părea că se impune un operator cultural de întrupare a românismului. Era acesta momentul propice ca orizontalitatea factorului geografic, etnic și istoric să fie preluată, asimilată și convertită în verticalitate metafizică prin acordarea la un Sus (Divinitate) și la un Adânc, Jos (rădăcini).

De fapt, ceea ce credea poetul că trebuie să se întâmple începând cu anul 1830 era punerea în act a convingerii că stilul spațialității etnografice poate fi depășit printr-un stil al temporalității. Fluid și evanescent, acest stil ar fi trebuit să graviteze constant în jurul unui centru ieșit din raza de vizibilitate a unui aici multiplicat la infinit de o cultură minoră. În context, nu mai miră elogiul adus de poet, în poezia *Epigonii*, "*credinței*" scriitorilor care l-au precedat, iar insistența cu care publicistul Eminescu analizează raportul românilor cu sine și cu istoria, mutațiile produse în instituțiile statului român după anul 1848 și după Unire capătă un sens care depășește cu mult naționalismul.

Ceea ce nu obosește a afirma poetul, în urma analizelor întreprinse cu privire la capacitatea românității de a se exprima pe sine, este lipsa exercițiului de concentrare asupra sinelui care a favorizat actualizarea, în existența românilor, a unui rău multiform pe care îl deconspiră și îl expune nemilos în ochii celor ce-l poartă: răul de naștere, răul de dezordine și insucces, răul de creștere etc.

În primul rînd, va constata poetul, exercitarea într-un regim lacunar a atenției la substanța proprie și la Timp a produs la români o istorie “în sărituri dezordonate”,⁵ o istorie cu mari goluri.

Convins că pentru a adînci cunoașterea de sine a Românității ca spirit, cultura română trebuie să refacă aceste goluri ale istoriei la nivelul Sensului ei, iar nu la modul evocator de oportunități minore, Eminescu își asumă dificila, dar și magnifica misiune de a redescoperi și de a recupera din neant, prin creația proprie, momentele Sensului ratate de întreaga comunitate. Cu îndreptățire, în anii 1860-1869, el își va spune “*Poetul Rom*”, etimonul “*Rom*” desemnîndu-l ca pe un “întemeietor” în Spirit (cu viziune asupra întregului Pămînt și Univers) și nu doar ca pe un “*rapsod*” al începuturilor românității. “*Orbul Poet Rom (...) într-o noapte luminoasă s-a întîmplat să viseze Pămîntul*”⁵ – scrie Eminescu în *Genaia*, prima parte a unui *Dodecameron dramatic*, proiectat între anii 1868-1869. Titlurile părților acestei gigantice construcții poetice, fragmentele care ni s-au păstrat din ea mărturisesc intenția autorului ei de a proiecta românitatea și Sensul ei pe fundalul vieții în general (văzută ca o funcție universală de ordin cosmic) și pe ecranul istoriei întregii omeniri.

În căutarea “*firului de aur al scopului*”⁶ românității, Eminescu exprimă starea de rău generală a modernității de a se afla într-o fundătură, neliniștea acesteia de a se simți închisă, departe de centrul divin al vieții și în răspăr chiar cu sensul acestui centru, acela de a produce Spirit. De aceea, el va evoca drama neamului ca pe o dramă

cosmică, dar și ca pe o dramă a organismului care este umanitatea, în care românitatea este și trebuie să fie parte.

Spectru de dispersie, umanitatea dobândește la Eminescu imaginea unei complexități organizate în care fiecare lungime de undă corespunde unei nuanțe speciale de conștiință și de instinct: "*Aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anumite diferențe dintre individ și individ*".⁷ Culoarea specifică se vedește a fi, la Eminescu, ca și la H. Kayserling mai târziu, în *Analiza spectrală a Europei*, semn de Viață, un semn care nu este altceva decât o depănare a firului propriu ca idee a propriei existențe. Uitat acest adevăr, în locul în care logic ar trebui să se afle culoarea respectivă se instalează o fișie de întuneric și barbarie. Semn de neviață acest întuneric, căci "*toate organismele sunt asemenea unei depănători, care prefac mișcarea în linie dreaptă – care ar fi infinit de lungă – într-o linie învălătucită împrejurul ei ca ghem. Ghem de lumină*".⁸

Se poate observa lesne că poetul pune aici semnul egalității – căci ambele sînt de natura luminii - între Viață și Spirit, ambele realități luînd naștere prin găsirea unui centru propriu de greutate, a unei constante atât în timpul universului, cît și în timpul istoric. În jurul acestei constante gravitează variantele împrejurărilor particulare ale existenței comunitare sau individuale care, înmănunchiate, dau din nou modelul prisme.

Pornit dintr-o atât de generoasă perspectivă, în căutarea românității: "*Lupta se urmează pentru românitatea țării noastre*",⁹ în consens cu B.P. Hașdeu, Eminescu va susține constant că centrul de gravitație al acestei românități nu este doar latinitatea. Rezultatele neconcludente pe care le-au dat încercările predecesorilor de a situa

românitatea exclusiv sub semnul ideii că “*de la Rîm ne tragem*” îl fac pe Eminescu să constate că mai rămâne de căutat un rest. Un rest semnificativ, însă, care vine din participarea românilor la un popor original, a cărui existență în lumină precede momentul cuceririi romane.

Nu din rațiuni romantice de exaltare a originilor și a timpurilor aurorale va afirma poetul primatul acestei realități în definirea romanității. Momentul dacic, splendid invocat în numeroase poeme, se instituie în mijloc de valorificare etică și metafizică a românității, depășind în semnificație cealaltă componentă importantă a acesteia, ortodoxismul, pe care contemporanul lui Eminescu, A.D. Xenopol, îl include în formula - definiție: “*latini ortodoxi, români*”.¹⁰

De aceea, pentru aflarea centrului de Lumină în jurul căruia gravitează românitatea și pe care tot ea trebuie să-l construiască prin mișcarea ei în istorie, poetul întreprinde o adevărată paleontologie culturală, imaginînd și reconstituind genealogii mitice, cosmogonii specifice românității, îngropate și uitate în creația populară românească sau risipite, prin multiple reflexe, în alte culturi.

Cîteva fragmente păstrate din *Dodecameronul dramatic*, *Genaia*, *Decebal*, *Ovidiu în Dacia*, *Demon și inger*, *Miradoniz*, măturisesc intenția poetului de a crea o “*Legendă a Daciei*” în care fuzionează lumea preistorică nordică și răsăriteană. Astfel, “*Alexandru (Macedon) merge în Indii unde reșed în Himalaia zeii daci, acolo întîlnește pe Dochia și de la Zamolx învață înțelepciune*”,¹¹ iar zeii daci stau cu Odin în Valhalla. Un peisaj ciclopic, și în același timp paradisiac, în care stă parcă încrustată figura “*bătrînului*” înțelept, preot, devine simbolul unei lumi primare, croice și orgolioase:

“ ... o, daci!

Știți voi ce vreți, să coborâți vreți cerul

Spre a-l amesteca în visul vostru”¹²

dar și al unei păci aduse și purtate de spirit spre viitor:

“Pe cărări nepricepute
Zboară-a omului gândire
Îngerul păcii cu floarea luminii în mâna albă.”¹³

Cum o arată textele consacrate vârstei dacice, poporul originar la care participă în etern românitatea a știut să toarcă la urzeala universului, prinzându-se în caierul gândirii care a sublimat, în timp, geosfera în noosferă (mite, povești, eresuri).

Intrarea în istorie a acestei lumi, însă, nu pare a fi avut loc într-un moment fast pentru ea. Petrecută sub semnul “*fricii*”, întâlnirea ei cu latinitatea a inaugurat un ev în care dreptul individual de a se defini, după principiul “*Liber, va să zică determinat prin sine*”¹⁴ a fost abolit. Cum identitatea se legitimează tocmai prin afirmarea dreptului individual de a se defini, de la cucerirea romană în Dacia s-a instalat o lungă perioadă de eclipsă a identității de neam, chiar dacă acum, paradoxal, se forjează una dintre componentele identitare esențiale – limba. Despre acest rău de naștere vorbesc câteva părți ale *Dodecameronului dramatic*, *Ovidiu în Dacia*, *Crucea în Dacia* sau *Joe și Crist*, dar și poemele *Mureșanu* și *Memento mori*.

Un detaliu la care Eminescu n-a mai revenit ni se pare semnificativ pentru lunga perioadă de retragere din istorie a dacilor romanizați după întâlnirea neamurilor și după îngemănarea lor:

“... cu frică
Spre-a opri acea privire dacul manta și-o ridică.”¹⁵

Dar nu lipsa de curaj pare să fi provocat acest gest de ascundere ci, mai curînd, sesizarea incompatibilității radicale, pentru un adept al lui Zamolxe, între perspectiva sigură a morții totale a individului și continuarea unei evoluții devenite reflexive sub semnul Crucii. Retragera Daciei în fața istoriei sau, cum spunea E. Cioran, boicotul istoriei, a instaurat o pauză în care istoria și umanul au fost înlocuite de natură. Sensul pentru care s-a produs această înlocuire nu ne este dezvăluit de poet, și nici de istoria ulterioară a românilor,

doar dacă rațiunea ei nu va fi fiind chiar în plămădirea limbii române ca centru gravitațional al viitoare românimii.

Odată perioada multiseculară de gestație sfârșită, românii apar în orizontul istoriei ca o revărsare, tot naturală, ce va să inaugureze Evul de mijloc pe aceste locuri:

*“Astfel ieșeau tot rînduri viind din (verzii) ramuri
Copii, ciobani de turme, moșnegi, păstori de neamuri
Și au întins moșia spre răsărit și-amiaz
Pîn-unde marea sfarmă de țarm al ei talaz.”¹⁶*

Veacul de mijloc care datorează atîta religiei creștine în Occident, în nou întemeiatele Țări Române, în concepția lui Eminescu, pare a se așeza mai mult sub semnul unui groaznic blestem care apasă asupra familiei Mușatinilor, familie devenită exponențială pentru destinul neamului, chiar dacă prezența ei în istorie ține mai mult de spațiul Moldovei. O adevărată dramă a Mușatinilor ne este prezentată în poeme dramatice de factură shakespeariană, în proiect sau parțial redactate. Între acestea, *Dochia și Mușat, Bogdan Dragoș, Mira, Ștefan, Mușat și codrul, Grue Sînger, Alexandru Lăpușneanu, Cel din urmă Mușatin*, poeme, drame, tragedii cu suflu liric, epic sau epepeic gîndite între 1868-1882 și urmînd a fi plasate în partea mediană a *Dodecameronului*. Aceste scrieri sau proiecte de scrieri exaltă eroismul unor domni sau slujitori de-ai lor dar, dincolo de această dominantă tematică, se întrezăresc câteva aspecte care conturează noi trăsături ale unei psihologii și gîndiri caracteristice neamului. Ne reține atenția, în primul rînd, insistența cu care este invocată lipsa de solidaritate a “neamurilor” române în fața istoriei și în fața imperativului de a face din comunitatea de limbă și obiceiuri o comuniune de Spirit. Situația enunțată în Bogdan Dragoș: “nu sar toți pentru unul și unul pentru toți”¹⁷ configurează existența medievală a românimii ca o trepidație continuă care macină forțele și care zădărnicește momentul cutremurului nervos adînc din care, după Eminescu, se naște gîndul treaz despre sine, adică ideea neamului.

Astfel, lăsată în voia *“nevoilor și a sărăciei”*, românită începe din nou să uite de sine, și, *“necată ... pe-al lumii ocean”*,¹⁹ se așează decis “sub vremi”. Neteama de moarte a dacilor, credința lor că se unesc cu divinitatea numai în moarte par a fi imprimat trăirii creștine specifice românilor, în *“calea”* care trebuie realizată aici, atribute specifice. Pentru a descifra aceste atribute, mai mult implicate, să observăm că, în toate textele sau proiectele de texte amintite, în mod semnificativ, Eminescu nu acordă un loc însemnat bisericii sau vieții monastice.

Afirmarea de sine a personalității neamului cere cu necesitate un corp exterior, formularea cugetării și a faptei într-o expresie care să vizeze Ideea. Era de așteptat ca această formulare să se nască dintr-o trăire personală a creștinismului care, crede poetul, a venit odată cu colonizarea Daciei. Dar poate că are dreptate Mircea Eliade atunci când afirmă că *“am păstrat din “mistică” numai gestul inițial: iraționalismul, pasiunea, urgența, nevoia de prefacere totală”*,²⁰ în timp ce Hristos cere zidirea de sine continuă, aici și acum, pentru a putea accede la divinitate.

Aceasta ar putea fi o explicație a faptului că, deși în Veacul de Mijloc am avut o intensă viață monahală, deși primele înfîrșări ale culturii naționale le datorăm bisericii ortodoxe, aceasta n-a fertilizat cultura neamului în măsura în care, de exemplu, a fost defînitorie pentru cultură și istorie viața religioasă a Occidentului. Ortodoxismul nostru se pare că n-a răscolit pînă în adîncuri viața socială și conștiința românității, că n-a coagulat energiile spre o Idee în care neamul să se regăsească întreg în istorie, dar și în Eternitate. Isihasmul, bogomilismul sau alte forme de trăire monahală a creștinismului la noi par a se fi petrecut în paralel cu istoria mirenilor, îndreptățind constatarea că românității îi este specifică practicarea unui ortodoxism suficient, dar nu eficace.

Uitînd că a spera de la Dumnezeu înseamnă a spera de la sine și perpetuînd ne iubirea de viață a dacilor, românitătea medievală intră

în uitarea de sine, se cufundă într-un somn din care arar străbat cugetarea și fapta. Poetul a găsit expresii memorabile pentru acest somn sau "rău de creștere" a românimii care s-a instaurat încă din momentul nașterii: "*Strănepoți palizi, uitați în Carpații bătrâni, ne-am uitat pe noi înșine*".²¹ De aici, enunțarea, tot atât de frecventă, prin vocea unor personaje eminesciene, a convingerii că Neputința este o condiție predestinată pentru trăirea în istorie a românității. "*Ce putem? Sîntem slabi!*" – exclamă un personaj din poemul dramatic *Mira*, secundat de o voce din poemul *Andrei Mureșanu*:

"Nu vezi? Poporul doarme! O clipă, două clipe.

Și pe-a națiunii frunte al morții rece vis

Va sta-n Eternitate cît lumea în abis".²²

Aceste voci atestă că Neputința sau lipsa de Voință concentrată rămîne definitivă și pentru sau mai ales pentru vîrsta națională a românimii căreia Eminescu îi consacră ultima parte a *Dodecameronului dramatic*. Intitulată *Naturi catilinare*, această secvență se prefigura ca un amplu roman, consacrat "epocelor de tranziție în genere" și "mizeriilor generației prezente în parte".

Eliberată de iluzia unui complot universal împotriva românimii:

"În van învinuirea-mi de ceru-n nori s-anină

Nu el întunecatul-ci noi sîntem de vină,

Gîndirea-ne străină viața ne-o îneacă".²³

aici imaginația poetului își ia ca însoțitor observația lucidă, gîndirea trează. Ea se transmite, apoi, fie în discursul vituperant al nădejdlor și al iubirii de neam înșelate (din *Epigonii*, din *Scrisori* sau din *Memento mori* și *Junii corupți*), fie în discursul analitic al numeroaselor articole de ziar. În ambele situații, vîrsta națională a românilor este denunțată ca "o maturitate nematură, falsă, necuprinzătoare a principiului vieții".²⁴

Viciul de esență al românimii intrate în modernitate se arată a fi pentru Eminescu alegerea unui "centru de greutate fals",²⁵ căci, în chiar momentul când înfășurarea ei în jurul sinelui a ajuns la punctul

critic, românimea ca națiune a deviat pe o tangentă ce pare a fi părăsit complet contactul cu sufletul neamului. Astfel, legea devenirii vieții, enunțată de poet, "*dezechilibru și un nou echilibru*"²⁶, nu s-a mai împlinit în a doua parte a ei după mișcările de la 1821 și 1848, când viața neamului a devenit iluzorie în esența ei, pentru că era o imitație. Eminescu consacră foarte multe pagini acestui păcat al neautenticității în care a intrat România modernă, care s-a uitat pe sine și care s-a gândit să-și joace miza vieții prin șiretlicul imitației.

Această opțiune a însemnat instalarea bolii de personalitate la români, boală pe care Eminescu nu numai că o diagnostichează, dar o și descrie în toate manifestările ei, oferind în final și o soluție. Amintim în acest sens câteva articole care ar fi meritat o mai mare atenție a contemporanilor poetului, dar și a generațiilor următoare: *Cultură și barbarie*, *Puține zile încă ...*, *Cine cunoaște câtuși de puțin istoria*, *Statul, un compromis între forțe*, *Românii din Peninsula Balcanică*.

Eul, voința și fapta, ca și componente ale personalității neamului, stau în atenția autorului acestor articole. În privința eului etnic esențial, poetul constată că acesta este ca și inexistent pentru că, prin opțiunea românilor pentru imitație, aceștia au adus la punctul ei minim tensiunea de repliere organică în jurul sinelui. Organismul național este organism numai întrucât produce spirit. Renunțând la producere și imitând, acest organism nu face decât să-și trădeze rostul și să funcționeze de-a-ndoaselea, într-un contratimp cu firescul care, de n-ar fi tragic, ar trebui să uimească prin ridicolul lui. Făcând net deosebirea între asimilare sau influență și imitație, poetul ne dezvăluie efectul de barbarizare pe care-l produce devierea de la sine prin "*imitarea manifestațiunilor exterioare de viață*",²⁷ prin derogarea de la cea mai frumoasă destinație a omului care este creația.

În primul rînd, poetul este frapat de traiectoria cu totul străină de sine a eului nostru social care-și revendică zgomotos dinamismul de

la revoluția de la 1848 și de la Unire, dar care, dornic de schimbare cu orice chip, a intrat în nemișcare pentru că "*a călcat într-un materialism cras*".²⁸

Febra imitației nu se împacă nicidecum cu răgazul de sine de care are nevoie adevărata rodire care este rodirea Spiritului. Ignorarea de sine, abandonul adevăratei voințe și adevăratei fapte nu pot produce topirea personalității neamului în personalitatea ideii și, în consecință, nu pot deschide calea spre adevărul de sine și, prin aceasta, calea spre adevărul umanității întregi. Cu atât mai mult ar fi valabil acest adevăr pentru cultura care este chemată să descifreze și să construiască identitatea națională, ca produsul cel mai autentic al identității naționale. Alegând calea facilă a imitației, cultura aceasta se plasează în spațiul amorf al "*sclavajului*", generator de anormalitate. Astfel, deși cantonată, în intenție, în spațiul identității românității, după cum ne demonstrează poetul, cultura poate să nu meargă în pas cu literatura națională; ea poate chiar să fie diferită de aceasta, și tot așa, la rîndul ei, literatura se poate plasa în alt plan față de Limba română, considerată de Eminescu a fi cea mai pură expresie a identității neamului, tezaur de cugetare, expresie și istorie națională.

De aceea, consideră poetul, dincolo de limba unică, în istoria și cultura românilor, stau față în față două Români – o Românie cosmopolită și politică și o Românie adîncă.

Coexistența însăși a acestor două Români, despre care vor vorbi mai târziu și N. Iorga și M. Eliade, stă mărturie despre ne-împlinirea identității noastre naționale.

Dar Eminescu nu ne lasă să ne legănăm cu iluzia că aceasta ar fi singura cauză a neîmplinirii. Deloc într-o dispoziție hiperbolizantă, în articolul *Români în Peninsula Balcanică*, analistul va enumera cîteva componente ale identității de neam, specificîndu-le caracterul de generalitate: "*Nestatornicia noastră, iubirea de schimbări, deasa răsturnare a tuturor temelilor statului și rivalitatea copilărească de*

a întrece toată lumea a făcut ca atât în trecut, cât și în prezent să irosim o mulțime de puteri vie, care se putea utiliza pe un teren folositor, pe lucruri de nimic sau de-a dreptul stricăcioase”^(s.n.). Iată enumerate aici, fără menajamente, câteva componente ale ”imaginii neamului”, de care Eminescu ne cere să fim conștienți pentru a le depăși și pentru a ne pune de acord cu esența noastră prin care putem deveni părtași la construirea unui viitor ce, fiind numai al nostru, poate căpăta sens și pentru corpul întreg al omenirii.

Universalizarea vieții care, încă de la începutul secolului al XIX-lea se edifică pe alte elemente decât cele cunoscute anterior, îi cerea imperios lui Eminescu să caute rădăcinile românității, să le asume și să formuleze repetat și în diferite moduri ideea că singura șansă pentru români de a se menține în ”viața vie” este creația spirituală. Prin aceasta, va observa el, se actualizează firesc specificitatea ca individualitate și universalitatea, ca participare autentică la ceea ce, mai târziu, P. Teilhard de Chardin va numi ”fenomenul uman”.

Creația poetică eminesciană a pus în act această șansă prin evocarea ființei neamului, în convergență cu alteritatea, într-o complexitate pe care poetul a gândit-o ca armonioasă și generatoare de energii creatoare. Nu putem să nu întrezărim în toate acestea un profetism românesc de cea mai aleasă și generoasă semnificație, un sens mult diferit de toate încercările de a-l particulariza și a face din el o armă în măruntele lupte de orgolii și interese care au dominat scena vieții noastre istorice în modernitate.

Un contratimp fatal a făcut ca aceste gânduri despre identitatea de neam ale marelui nostru poet să ajungă la cititor foarte târziu: aproape două decenii în care manuscrisele lui au zăcut la Maiorescu, evenimente istorice care au intervenit (primul război mondial, Marea Unire, cel de-al doilea război mondial, apoi lunga perioadă comunistă) au fost tot atâtea pauze în receptarea ideilor eminesciene și în valorificarea lor deși, în toate ocaziile semnalate, românii ar fi avut, în primul rând, nevoie de Eminescu pentru a ști, în sfârșit, cum

să intre în istorie fără pierderea de sine. Tot un destin a făcut ca vocea lucidă a analistului, singura voce care exprima plinar conștiința de sine a națiunii să fie acoperită de lamento-ul național care s-a iscat imediat după moartea poetului și care a supralicitat sentimentalsimul și pesimismul unor poezii și poeme. Generația lui Mircea Eliade părea să fi produs pe termen lung o schimbare de optică ce îngloba "profetismul" eminescian ca profetism românesc și exalta cu deosebire gândul poetului că, prin creație, identitatea națională poate fi recuperată din adâncul somnului neamului, văzut ca un "prinț care doarme cu coroana și cu sceptrul alături".

Dar n-a fost să fie așa. Titanismul lui Eminescu, Iorga și Eliade nu s-a mai reeditat la generațiile următoare în acea voință de creație de sine autentică, în acel "Marș spre absolut", văzut de creatorii dintre cele două războaie mondiale ca singura modalitate de intrare a românității în *istorie* și în *Eternitate*. S-a confirmat astfel, încă odată, binecunoscutul adevăr că "nimeni nu este profet în propria țară".

NOTE

1. Vezi Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hașdeu*, Ed. Junimea, Iași, 1987, p. 42.
2. B.P. Hașdeu, "Columna lui Traian", 15 iunie 1870, p. 27, apud Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 94.
3. Vezi Mihai Eminescu, *Odin și poetul*, în Mihai Eminescu, *Poezii*, Ed. Minerva, București, 1982, vol. I, pp. 143-144.
4. Vezi Mircea Eliade, *Cele două Românii*, în *Profetism românesc. România în eternitate*, Ed. Roza Vânturilor, București, 1990, p. 169.
5. Vezi Genaia, în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XIV, Ed. Minerva, București, 1978, p. 348.
6. Id., p. 427.
7. Vezi Geniu pustiu, în Mihai Eminescu, *Proză literară*, Ed. Facla, Timișoara, 1988, p. 348.
8. Vezi Mihai Eminescu, *Opere*, XV, Ed. Academiei, București, 1993, p. 299.
9. Vezi Mihai Eminescu, *Cine cunoaște cîtuși de puțin istoria ...*, în *Opere*, X, Ed. Academiei, București, 1989, p. 238.

-
10. Vezi A.D. Xenopol, *Istoria Românilor*, I, București, 1985, p. 39.
 11. Vezi Mihai Eminescu, *Opere*, IV, p. 529.
 12. Vezi Decebal, *Id.*, p. 140.
 13. Vezi Genăia, *Id.*, pp. 348-349.
 14. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 193.
 15. Vezi *Memento mori*, în Mihai Eminescu, *Poezii*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 199.
 16. Vezi *Mușat și codrul*, în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, p. 585.
 17. Vezi Bogdan Dragoș, IV, p. 198.
 18. Vezi Andrei Mureșanu, IV, p. 89.
 19. vezi Mircea Eliade, *Profetism Românesc*, p. 169.
 20. Vezi *Mira*, IV, p. 57.
 21. Vezi Andrei Mureșanu, IV, p. 89.
 22. *Opere*, IV., p. 502.
 23. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1981, p. 73.
 24. Vezi Mihai Eminescu, *Statul – un compromis între forțe*, în *Opere*, XV, București, 1993, p. 70.
 25. Vezi Mihai Eminescu, *Opere*, XV, p. 370.
 26. Vezi Mihai Eminescu, *Statul – un compromis între forțe*, în *Opere*, XV, București, 1993, pp. 72-73.
 27. Vezi Mihai Eminescu, *Cultură și barbarie*, XV, p. 77.
 28. Vezi Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p. 248.
 29. Vezi Mihai Eminescu, *Românii din Peninsula Balcanică*, în *Opere*, X, p. 123.

II. O IMAGINE ARHETIPALA IN POEZIA EMINESCIANĂ

Cuvîntul și imaginea VAL, alături de UNDĂ, ocupă un loc cu totul special în exprimarea viziunii lui Eminescu, precum și în identificarea zonelor imaginarului în care și prin care se pune în act imaginația acestuia. Termenul se caracterizează printr-o capacitate combinatorie și de emisie semantică intensă, datorită căreia primește determinanți de o mare diversitate (selectați din zone semantice antinomice) și care, la rîndul ei, poate fi determinantă pentru alte cuvinte cheie din limbajul poetic eminescian. Nu mai puțin este hotărîtoare pentru acest regim special disponibilitatea cuvîntului VAL de a se mișca liber în cîmpul semantic al *materialului* și *spiritualului*, al *fizicului* și al *metafizicului*, adică de a fi metaforă axiomatică (vezi accepția acestui termen la G. Bachelard în cartea sa *Aerul și visele*)¹.

S-a remarcat deja că ceea ce suscită cu deosebire sensibilitatea eminesciană este *legănatul*, *legănarea* și *legănătorul* din lume, starea de hipnoză pe care aceste realități o induc. Această stare este esențială pentru psihismul primitiv eminescian în care se țese universul poetului, atît la nivelul substanței lui, cît și la nivelul formei, văzute ca expresie *materială* sau *elementară* a viziunii, dar și ca *expresie verbală* dominată de o anumită fonie și un anumit ritm al spunerii.

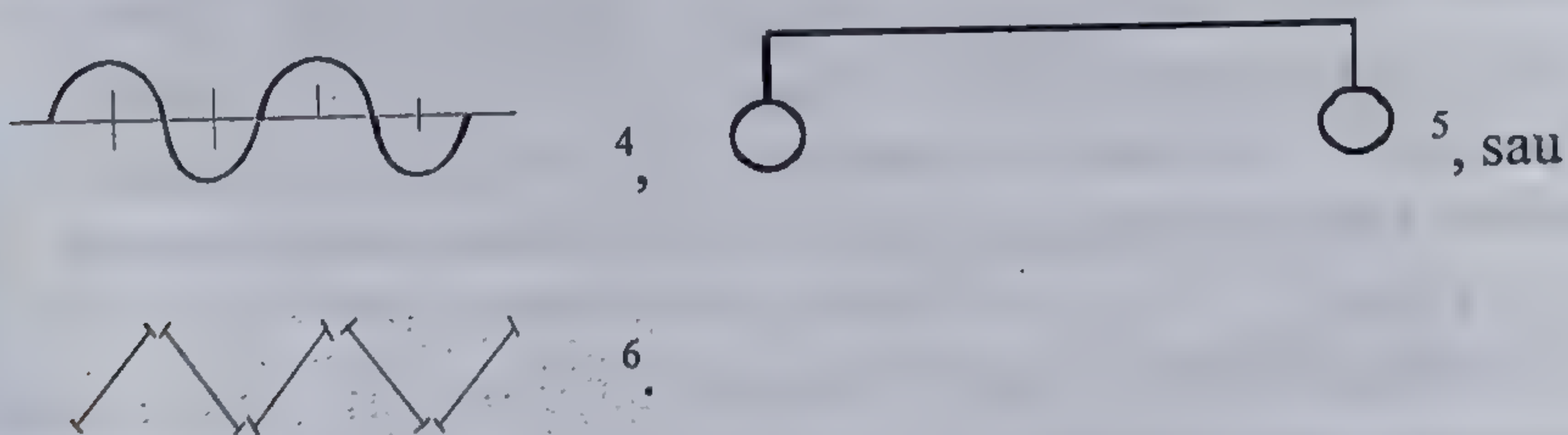
Dacă, împreună cu creația poetică, urmărim și notațiile de gînduri și de lectură ale poetului (și trebuie să ne încumetăm la acest gest, oricît de schematizante și de ucigătoare pentru poezie ni s-ar părea aceste note), constatăm că dintre toate elementele *apa* se bucură de frecvența cea mai mare. Din note, ca și din poezie sau poem,

observăm cum referințele la acest element conturează o viziune organică a lumii a cărei esență – lucru visat de atîția mari creatori și gînditori – poate fi redusă la o hieroglifă.

Insemnări fundamentale privitoare la apă găsim încă din anul 1869 cînd, în caietele sale, poetul consemnează lapidar esența dihotomică a acestui element:

"*Apa lumină*

Apa întuneric"², element care, prin asocierile lui cu *lumina* și *întunericul*, se arată a fi de natura *primordialului*, a *originarului*. În alt loc, poetul ne oferă reprezentarea grafică a acestui primordial, un model ce surprinde starea duală a acestuia de *echilibru-dezechilibru, unu-multiplu*. Definit ca o "*cumpănă pusă în cumpănă*"³, modelul respectiv este reprezentat în mai multe feluri care-i scot în evidență complexitatea și paradoxalitatea:



În repetate rînduri, poetul ne avertizează că modelul cu atîtea fețe este VALUL, care se relevă a fi formă și modalitate de ființare a lumii, dar și unitate esențială și minimă a limbajului acesteia.

Cum se poate vedea din reprezentările grafice, cărora trebuie să li se adauge imaginea roții ⁷, unitatea limbajului lumii sintetizează, alături de repaos și împreună cu acestea, sensul mișcării cu toate formele ei: sporire și diminuare, stare pe loc și deplasare, apariție și dispariție, urcare și coborîre, concentrare și dispersare, continuitate și ruptură, închegare și evanescență. În toate formele de mișcare amintite, se actualizează capacitatea lumii de a



ieși din propriul centru de gravitație, de a devia de la propriul ax pentru a realiza un nou echilibru care, ca și dezechilibrul care l-a prilejuit, este înscris *in potentia* în echilibrul anterior.

Modelul CUMPANĂ – VAL se aplică tuturor fenomenelor lumii, ni se spune într-o altă notă: "*Ureche cumpănă de sunete*

Ochiul cumpănă de lumină

Pielea cumpănă de căldură

Gustul?

Mirosul?"⁸, pentru că totul funcționează după același principiu care guvernează Universul în întregul lui: "*succesiunea mutării punctelor și mutării liniei dintre ele împrejurul uneia și aceleiași axe (...) Se știe că sistemul Universului e o roată – dar fără spițe*⁹. În această roată, ca "*singură mișcare*¹⁰, sînt prinse toate elementele lumii - *apa, focul, pămîntul și aerul*, ba chiar toate ființele și obiectele lumii care, îngemănate prin centrul de gravitație, prin ceea ce poetul numește "*suflet*" (*sufletul lumii*)¹¹, participă la armonia lumii nu doar ca beneficiari, dar și ca generatori ai acesteia, alergînd "*acolo unde echilibrul a fost distrus pentru pentru a-l restabili*"¹². Astfel, se sugerează că totul în această lume reface modelul creației dintîi, impulsul inițial prin care se intră în formă și se iese din ea cu un *ritm* și cu o *măsură* specifice fiecărui element în parte. Între ieșirea din centrul de gravitație și întoarcerea la aceasta, între ridicare și cădere se naște durata, care este diferită de la caz la caz, dar care ne convinge că esența formei este *timpul*, ca îngemănare, tensionată, între etern și efemer, actualizare a principiului absolut în coexistența *continuu-discontinuu*.

Pe fundalul acestui principiu absolut se șterg granițele dintre viu și mecanic, căci atît viul cît și neviul aparțin unui "*secret - Dumnezeuul lumii mecanica universului*"¹³, secret care se poate citi mereu în ideograma VALULUI.

Ideograma se textualizează ca semn închis, suficient sieși, dar și ca semn infinit deschis, prin chiar dualismul său funciar: *stare-mișcare*.

Prima ipostază a semnului, atestată destul de rar la Eminescu, surprinde desenul în sine pe care-l face valul în materie – în apă, în nisip, în iarbă, în păr, desen ce a prilejuit metafore ale limbii, folosite des de poet – *val* de apă, *val* de nisip, *val* de aer, *val* de foc, *val* de păr, *val* de pământ, *val* de fum, *val* de oameni, *valurile* vieții.

Această ipostază a ideogramei are conotații preponderent decriptive și decorative: "În *valurile* Volgăi cercam cu spada vad"¹⁴; "Prin limbile de flăcări ce-n *valuri* se frământ"¹⁵; "*Valurile* verzi *de grîie* legănîndu-se pe lanuri"¹⁶; "Urbea își frământă falnic *valuri* mari *de fum* și *jar*"¹⁷; "Iar părul ei negru încet se desprinde/Și-n *valuri de* moale *mătase* el cade/Pe umere albe ... Frumos i se șade!"¹⁸.

Cea de-a doua ipostază a cuvîntului VAL comportă o mare complexitate semantică, tematică, imagistică și textuală. Această complexitate este generată de raportarea poetului la apă nu ca la o formă în peisaj sau ca la o manifestare a naturii văzute, ci ca la un element primordial – mumă – (ca în poemul *Luceafărul*, unde "nașterile" eroului solicită tot atîtea prezențe ale acvaticului).

Imaginația materială a poetului favorizează apa ca element ce convine mai bine sensibilității lui pentru *legănare*, *legănat*, *legănător*, prin care se accede la originar și la un simbolism al profunzimilor care nu exclude conceptualizarea.

Ca limbaj specific universului și naturii, *apa* este surprinsă în trei manifestări esențiale: *izvorul*, *rîul*, *marea* (*lacul*, *oceanul*). În relație cu aceste ipostaze vizibile, fenomenale, ale apei, ideograma VAL se deschide spre orizonturi semantice diferite, păstrînd însă în ea constant un sens generic ce leagă adîncul de suprafață, văzutul de nevăzut, născutul de nenăscut. Împrejurarea face din VAL o imagine

aşa-zicînd dialogică prin care se acoperă zone figurative aparţinînd metaforei, comparaţiei, simbolului şi emblemei.

VALUL DIN ADÎNC

Pentru că, la fel ca în celelalte trei elemente primordiale, în *apă* se realizează unitatea principiului divin cu cel natural, felul de a fi al apei în absolutul ei este de a se menţine neschimbătoare, simplă şi eternă în substanţa ei care este nominalizată prin *adînc*, *genune*, *abis* sau *bolta lumii*. În adînc stau ascunse, mai bine zis se odihnesc, toate posibilităţile devenirii lumii, într-o unitate în care toate lucrurile sînt una dar şi pot deveni orice. Acest adînc întreţine viaţa, el este sufletul oricărei vieţi: "Şi apa unde-a fost căzut/În cercuri se roteşte,/Şi din *adînc* necunoscut/Un mîndru tînăr creşte"¹⁹.

Atent la filozofia naturii, începînd cu antichitatea şi terminînd cu Schelling, Eminescu asociază acest sens matern al adîncului cu calitatea 'recelui', 'amarului' şi cu 'plînsetul' – creaţie a lui Demiurgos.

Atribuind *valului* din *adînc* aceste calităţi care, de fapt, sînt sinonime, poetul nu face decît să reamintească, prin atributul 'amar', în primul rînd că, în cosmogonie, apa a fost lăsată la locul ei de origine, în locul care i-a fost dat în veşnicie: "Cînd peste Nord pluteşte superb astrul polar/Şi-aruncă raze albe în marea de *amar*"²⁰; "Nu bea apă d-izvoare, ci valul mării-*amar*"²¹. Alături de atributul *amar*, determinaţiile *ascuns*, *sfînt*, *antic*, *bătrîn*, *rece* sînt menite a sublinia identitatea dintre adîncul apei (*valul din adînc*) şi "*bolta lumii*", nu în reflectare, ci în substanţă: "Miazănoaptea-n visuri d-iarnă îşi petrece-a ei viaţă,/Doarme-n valurile-i sfînte şi-n ruinele-i de gheaţă"²²; "De nori se-acată (marea)-n *bolta lumii* bate"²³; "Iar prin lumina cea rărită,/Din *valuri reci*, din umbre moi,/S-apară-o zîă liniştită"²⁴.

În adîncul apelor-genunc, în "*apa ascunsă*"²⁵, stau nenăscute formele virtuale care, prin chiar faptul că sînt posibile, fac ca nemișcarea adîncului să fie, de fapt, o legănare intimă, exprimată prin VAL (VALURI), cel mai adesea prin UNDĂ. Această mișcare intimă este însesizabilă, dar întemeietoare de ființă și depozitară a tuturor arhetipurilor, "icoanelor": "*Ele trec pustiul mîndru ș-apoi se coboară-n mare,/Unde mitele cu-albastre valuri lungi strălucitoare*"²⁶; "*Cum marea de valuri nu știe repaos/Astfel se frămîntă al norilor chaos/Și apele mișcă în păture plane -/În fundu-i visează a lumii icoane*"²⁷.

Calitatea valului interior este nu numai 'amarul', dar și 'lumina', o lumină simplă, egală cu sine, concrescută din adîncul care este absolutul însuși, originea și natura lumii, substanța eternă: "*Și-adînc se uită (soarele) în luminoasele valuri a ei și sînu-i dezmiardă*"²⁸. Energie pură, mișcare și repaos în același timp, această lumină din adînc este 'lină' pentru că îngemănează în ea transparența și opacitatea într-o cumpănire perfectă ce-i conferă capacitatea de a acoperi spațiul semantic pentru "*Dumnezeul păcii și al luminii*"²⁹. Acesta este spațiul misterului suprem în care revărsarea sufletului în corp, în materie, este anunțată de marele 'plînset (vaier)', devenit, alături de 'amar', 'lumină lină', o emblemă a valului din adînc: "*Okeanos se plînge pe canaluri.../El numa-n veci e-n floarea tinereții,/Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,/Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri*" (s.a.)³⁰; "*Cum lebăda știe că glasul ce iese din luciul adînc/Sînt inimi de lebede stinse ce-n valuri eterne se plîng*"³¹. Nuntirea sufletului cu corpul este nu numai intrare în viață, dar și în moarte, trecere din netimp în durată, moment sărbătorit de 'cîntecul morții', de un 'murmur voluptos', de 'cereștile plîngerii': "*Cum lebăda viața ei toată visează un cîntec divin/ (...) Ci lebăda cîntecul morții, al morții cu chipul ei drag*"³²; "*Dar cu adîncul apei se-adîncește/În glasul lor a sunetului scară./Devine*

*tristă – rînduri-rînduri crește/Pîn' ce urnindu-se în marea-amară*³³;
*"A lor (valurilor) cîntec umple lumea de-un cutremur voluptos"*³⁴.

Lumina valului din adînc, sintetizată superb în imaginea-blemă *Diamantul Nordului*, devine semn al însușirii cerești a timpului-abisului fără început și fără de sfîrșit, dar și al misterului creației ca naștere și moarte deopotrivă. De aceea, apa pare să se solidifice în adîncuri (devine diamant), exprimînd calitatea ființei de a fi închegare în transparență. La fund de mare sînt valuri "greoaie, de plumb", apa se despică, în ea se coboară pe trepte de valuri: "*Astfel în fundul negru, adînc din marea moartă/Cu-ape de plumb, cu valuri greoaie-n a ei pat*"³⁵; "*O, mare, mare înghețată, cum nu sînt/De tine aproape să mă-nec în tine!/Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,/Ai răcori durerea-mi înfocată/Cu iarna ta eternă. Mi-ai deschide/A tale-albastre hale și mărețe;/Pe scări de valuri coborînd în ele,/Aș saluta cu aspra mea cîntare/Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei*"³⁶.

Unitatea de diamant a valului interior este întreținută printr-o vibrație ce se acordă cu unda primordială și cu ansamblul elementelor originare. Ținînd de lăuntric, această vibrație este percepută în afară ca odihnă, ca substanță dormitînd în formele ce vor să vină, dar și izvorînd continuu din ea însăși. Din acest motiv, același spațiu, din adînc (înalt), va fi 'mormînt' și 'raclă', dar și 'izvor de viață'. Prima situație se înscrie pe linia coborîtoare a hieroglificei valului: "*Pe scări de valuri coborînd în ele (în halele mării)/Aș saluta cu aspra mea cîntare/Pe zeii vechi și mîndri ai Valhalei*"³⁷. Intrarea în viață se înscrie pe direcția ascensională a valului. Expresia acestei curgeri în sus și spre sine este, mai ales, imaginea *valului de izvor*.

VALUL DE IZVOR

Este manifestarea cea mai vizibilă a rotirii apei asupra ei însăși, în reprezentarea grafică eminesciană apărînd ca 'roată', 'cerc'. *Cuibar rotit de ape* pare să fie imaginea exponențială pentru acest tip de mișcare a apei, exprimînd ritmul vital ce are freamătul și avîntul țîșnirii, dar și elanul căderii și adunării substanței în cercuri concentrice din care ia ființă forma: "*Și apa unde-a fost căzut/În cercuri se rotește,/Și din adînc necunoscut/Un tînăr mîndru crește*"³⁸.

Centrul din care țîșnește apa și din care pornesc cercurile concentrice duce cu el acel grăunte de durere (plînset), dar și de "*mulțămire care s-a născut din acea primă mișcare care a scos haosul din echilibru*"³⁹. De aceea, Eminescu plasează în izvoare și în preajma acestora 'taina', 'tainicul', 'vraja' în care se toarce marele mister al nuntirii lumilor și elementelor: "*Iar izvorul, prins de vrajă,/Răsărea, sunînd din valuri*"⁴⁰ *Putut-au oare atîta dor/În noapte să se stîngă,/Cînd valurile de izvor/N-au încetat să plîngă?*⁴¹ "*Rîul sînt ne povestește cu-ale undelor lui gure/De-a izvorului său taină (...)*"⁴². Taina izvorului celebrează nunta creatului și a increatului, a nașterii și a morții prin corpuri ale Sufletului Întregului. Acest întreg este bucuros de viață, ca și de moarte, pășitor atît pe poarta răsăritului cît și pe cea a apusului (vezi Călin, Miradoniz, Luceafărul, sau în O, rămîi, Peste vîrfuri, Coborîrea apelor). 'Răsărirea', 'izvorîrea', 'murmurul', 'cîntecul', 'miresmele', 'dulceața', 'lumina', 'umbra' sînt tot atîtea epifanii ale eternei nunți care se săvîrșește mereu și pretutindeni în lume.

Spre deosebire de *valul din adînc (ascuns)* care ramîne mereu în zona semantică a 'recelui', 'impersonalului' și 'vechiului (bătrînului)', *valul de izvor*, ce aduce nunta lumilor și taina acesteia în lumină, primește atribute ale 'familiarului', '*copilărescului*', '*tinereții*': "*Cine are urechi s-audă ce murmur gurile rele/Și vorbărețele valuri și prorocitoare stele*"⁴³; "*Din a valurilor sfadă*

prororiciri se aridic"⁴⁴; "*Singurate izvoare fac cu valurile larmă*"⁴⁵; "*Ascult la a valului cânt/La geamătul dulce de vînt,/Natura de jur împrejur,/Pe sus e o boltă de-azur,/Pe jos e un verde covor/Țesut cu mii tinere flori.*"⁴⁶. Această semnatică este indusă de determinanți care se exprimă prin adjectiv: '*vorbărețe valuri*', sau prin substantiv pentru care, sintactic, valul devine atribut: '*a valurilor sfadă*'. În sfîrșit, în expresia '*izvoare fac cu valurile larmă*', **val** pare să devină instrument și cale de obținere a sunetului, afoniei. În asociație cu '*vorbărețe*', '*sfadă*', '*larmă*', **valul** dobîndește mărci stilistice ale colocvialului, dar și ale ne-timpului, căci toate substantivele semnalate aparțin limbii populare, cu atestatul ei de vechime și de poeticitate intrinsecă. Că acest sens este real ne-o dovedește vecinătatea textuală '*vorbărețe*', '*prorocitoare*' și sinonimia lor cu vocabula '*cînt*'.

VAL DE RÎU

Spațiul luminii, cîntului, tinereții este și al VALULUI DE RÎU, expresie a curgerii bune, întemeietoare de ființă. Această curgere rezumată de afirmația-axiomă: "Rîul este Demiurg", ne pune în prezența unei dinamici a substanței care este *apa*, sugerînd o cauză rațională, cosmică ce face ca substanța să urce spre suprafață și să se miște pe ea în forme întemeietoare. Această dinamică se traduce în acțiuni, ca *schimbarea*, *apariția*, *dispariția*, *sporirea*, *diminuarea*, *căderea*, toate fiind acțiuni de transformare în spațiul autenticului, pentru că păstrează identitatea modelului și a icoanei de unde a pornit mișcarea.

Reluarea identității de sine, prin purtarea și ducerea de sine, chiar dacă se produce pe orizontală, este tot substanță a timpului absolut, al cărui "Herb" este "cercul"⁴⁷. Împrejurarea înscrisă '*valurile rîului*', curgerea acestuia în zona semantică a *infinirii* sau a *infinitalui* *îmblînzit*, cum ar spune C. Noica. Prin curgerea-mișcare a valului de

rîu, infinitul se instituie pe sine neîncetat în momentele de desfășurare a finitului. În plan imagistic, sensul acesta se traduce în apariția materiei în câmpul discontinuu al unei clipe: țîșnire de lumină, pulbere de lumină, ieșirea insulei paradisiace din ape, apariția nimfelor: *"A fi rîu e-o fericire, căci în nopțile-argintie/Cîte grații tănuite se descopăr, i se-mbie/Și ascultă cu iubire tot ce valurile-i mint,/Lui i se descopăr nimfe de-o marmoree zăpadă/(...) Căci comori de taine-ascunde orice rîu."*⁴⁸.

În imaginile 'valuri-nimfe', 'valuri cu stea în frunte', 'valuri proroace' curgerea heraclitiană a lumii arată-ascunde principiul divin a cărui funcție este de a conecta direct destinul individual la ordinea cosmică. Apariția acestor imagini în textul eminescian induce ideea că fragmentarea unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale substanțial identice este modul de existență a absolutului în unduire mistică.

Materie veșnic călătoare, suport al chipului imaterial, al formei etern identice cu sine, VALUL DE RÎU (de mare) devine oglindă mișcătoare al cărei regim de existență este paradoxalul și tainicul: "Astfel, ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului etern formează o bățătură, singura ce dă consistență acestor umbre, și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un ahasver al formelor lumii."⁴⁹. "Straniul" existenței valului de rîu ca oglindă mișcătoare, ca ahasver al formelor lumii este figurat de poezia, emblematică în acest sens, **Diana**: *"În cea oglindă călătoare /Vrei să privești un straniu joc,/O apă vecinic curgătoare/Sub ochiul tău rămas pe loc"*⁵⁰. Nu mai puțin semnificative pentru această zonă semantică a valului sînt călătoriile inițiatice, pe mare sau pe lac, pe care le săvîrșesc eroii poemelor **Mureșanu**, **Feciorul de împărat fără stea**, **Diamantul Nordului** sau pelerinajul valurilor spre Domnul lor, Luceafărul: *"Bătrînu-n manta-i albă înfășurat*

*visează/Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag,/Al valurilor
cîntec pe el îl salutează/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag*⁵¹;
"Magul pe-o piatră seacă din luntre se coboară,/Pe-a valurilor fugă
el drumu-apoi își dă"⁵²; "O insulă departe s-a fost ivit din valuri"⁵³;
"Și tainic genele le plec,/Căci mi le împle plînsul/Cînd ale apei
valuri trec,/Călătorind spre dînsul"⁵⁴.

Acestui suprasens de ahasver al formelor lumii i se subordonează sensul matricial și sensul funerar, nașterea ființei săvîrșindu-se, în acest caz, printr-o moarte bună, întemeietoare, căci, prin ea, reprezentarea generală se afirmă ca putere substanțială, devenind sufletul imaginii.

Fracțiune atomică a țîșnirii, pulbere pe fundalul nemișcat al substratului, VALUL se identifică la Eminescu cu sîmburele de foc al nopții, sau al abisului, dar și cu caierul, cu 'al vrăjilor caier' care toarce devenirea lumii. Călătoria, coborîrea sau înaintarea prin mijlocirea valului sau pe val, pare să aibă ca destinație plasma ideatică a lumii, acel 'bob de spumă' din care lumea se purifică, platonician, locul care naște idei printr-un mecanism care "este lipsit de idee"⁵⁵. Acest loc numit de Platon "hău", "centru" este obîrșia și capătul a tot ce curge, căci nici făptura, nici ideea nu află un loc unde să se poată stabili. Odată ajuns în centru, totul reîntră în regimul oscilației și al urcării-coborîrii: "Cînd valul se retrage către regiunile pe care le numim inferioare (...) Cînd valul părăsește adîncul și urcă năvalnic încioace. (...) Coborîrea nu se poate face decît pînă la centru, dincolo de el niciodată (...)"⁵⁶.

VAL – OGLINDĂ

Prin atingerea centrului, ascensiunea și coborîrea, îngemănate în ideograma valului, certifică natura de 'reflex' a valului, ca fenomen care poartă în sine pecetea eternului, adevărind că "finitul nu există niciodată în sine, ci numai unitatea finitului cu infinitul"⁵⁷. Astfel,

valul este un fel de oglindire ('*răsfrîngere*', cum îi spune Eminescu), oglindire ce relevă identitatea de substanță a tuturor fenomenelor lumii văzute, în primul rînd, ca unitate-alteritate, ce conferă lumii o mișcare extatică. Mișcarea aceasta, născută din atingerea celor două lumi – finită și infinită – este un secret, o magie care revarsă în lume sentimentul eternității, al participării tuturor lucrurilor și ființelor la marea rugăciune a cosmosului ce răsună de fiecare dată cînd "*geniul de aur*" intră în "*corpul de lut*": "*Și prin vuietul de valuri,/Prin mișcarea naltei ierbi,/Eu te fac s-auzi în taină/Mersul cîrdului de cerbi*"⁵⁸; "*Pe oglinzile-i mărețe ale stelelor icoane/Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,/Cît uitîndu-te la fluviu pari a te uita la ceri*"⁵⁹. De aceea, semantica valului de rîu (de izvor, de fluier, de mare) intersectează sensul *rugăciunii*, componentă a cîmpului semantic al *creației*.

VALUL DE SUPRAFAȚĂ – NEODIHNĂ EXISTENȚIALĂ

Mai există însă o cauză a dinamicii apei, în general, a valului, în special. Este vorba de cauza mecanică pe care, în dialogul său *Timaios*, Platon o mai numește "*rătăcitoare*"⁶⁰. Această cauză acționează atunci cînd lucrurile din adînc, care sînt UNA, tind să se individualizeze în formă cu o feroare ce clatină echilibrul armoniei și generalului, al ideii și corpului. Manifestarea acestei cauze provoacă ieșirea fenomenului din timpul absolut al unității și intrarea într-un ritm individual, existențial. Personalizat la limită, acest timp existențial se manifestă ca timp al neodihnei existențiale, pe care poetul îl mai numește și '*vreme*'. În acest caz, mișcarea ființei care se naște se dovedește excesiv de nerăbdătoare, chiar violentă, din care cauză apariția ei în lume va fi caracterizată de carențe de conținut și chiar de formă. Pentru a sublinia aceste atribute, poetul pune noua mișcare în seama întîmplării, dar și a excesului de voință.

Expresia acestei situații devine VALUL DE SUPRAFAȚĂ în care prevalează sensul personalizării în exces a esenței, sensul individualului izolat de întreg. Această nouă zonă semantică se construiește, în primul rând, prin atragerea spre imaginea valului a sensurilor de *multiplicitate*, *repetiție oarbă* sau *diversitate iluzorie*, a fenomenalului care nu știe de ființă, dar care, în anumite momente ale existenței lui, poate visa la ființă sau o poate intui în mijlocul formei lui trecătoare: fizică, psihologică, intelectuală, socială, istorică și chiar transcedentală. Atmosfera în care va evolua semantica VALULUI DE SUPRAFAȚĂ nu va mai fi aceea a armoniei, tainei și miracolului ființial, așa cum se întâmpla cu VALUL DIN ADÂNC sau cu VALUL DE IZVOR.

Ipostază a alergării veșnice a creației spre împlinirea ei de neajuns, semantica VALULUI DE SUPRAFAȚĂ mizează exclusiv pe existența individualului în timpul propriu care devine timp al suferinței, al sfîșierii și al dezbinării cu lumea și, deci, cu sinele său cel mai profund. Acest timp individual nu se mai topește fericit și paradisiac în timpul divin, în "*jocul luminos*"⁶¹ al acestuia, ci i se opune prin efortul de afirmare a insului, care instaurează o lume a lipsei de substanță și a falsului. Aceasta este lumea existențialului, a "*traului*", cum îi spune poetul, o lume ce-și încorporează sensurile neîmplinirii de ființă în realități, ca: *efemerul*, *superficialul*, *masca*, *coaja*, *istoria repetată*, *mișcarea în cerc* fără revenirea la centru.

Aceste sensuri traversează teme fundamentale, ca: erosul, moartea, creația sau existența în istorie, împrejurare ce accentuează atributul imaginii valului de imagine axiomatică. Expresia supremă a acestor sensuri, dezvoltate de și filtrate prin temele amintite, este fraza sentențioasă "*ce e val ca valul trece*" din *Glossa*, pe care o regăsim, cu sensul ei, în câteva variante din *Dintre sute de catarge*, *Întunericul și poetul* sau *Luceafărul*: "*Cînd stîncă e eternă și valu-i trecător*"⁶²; "*Vînturile, valurile*"⁶³; "*Cînd valuri află un mormînt/Răsar în urmă valuri*"⁶⁴.

În contrast cu valul interior și, mai ales, cu valul de izvor care, chiar în forma multiplului, se comportă ca Unu, valul din exterior se multiplică la nesfârșit pentru că, în neodihna sa și, mai ales, în lipsa sa de substanță, poate lua orice chip și poate intra în orice durată. Această condiție a valului din exterior este atestată de prezența în preajma cuvântului VAL a expresiilor cantitative, cu sensul pluralului și al repetiției oarbe: *"mii de valuri"*, *"mii valuri"*, *"valuri o mie"*, *"miliarde valuri"*, *"înmiirea valurilor"*, *"altul...același"*, *"șiruri"*, *"rînduri...rînduri"*: *"Aici vă duceți valuri în mii batalioane"*⁶⁵; *"Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate"*⁶⁶; *"... cu-ncetul bătrînul se coboară/Pe mare, care-și mișcă mii valuri tremurînde"*⁶⁷; *"Cîntat de înmiirea valurilor senină"*⁶⁸; *"Cînd provocați de arfa-mi răspund valuri o mie"*⁶⁹; *"Și cresc tumultoase în valuri, rînduri, rînduri"*⁷⁰; *"Pe cînd tot ce aleargă și-n șiruri se așterne"*⁷¹; *"Cînd marea cea adîncă cu miliarde valuri"*⁷².

În situațiile de mai sus, VALUL referă cu precădere lumea umanului, condiția insului de a edifica, sisific, prin voință și prin puterile proprii, un univers dorit al armoniei cu lumea și cu sine. De aceea, în această zonă semantică, nu numai imaginea ca atare a valului, dar și textul poetic se dezvoltă într-un discurs al cărui centru de emisie este eul poetic implicat sintactic. Această implicare își află expresia nu numai în personalizarea evidentă a discursului la persoana I – *eu*, *noi* sau *tu*, dar și în construcția imaginii valului pe baza comparației – *eu(noi)-val* – și a identificării eului cu valul într-o metaforă revelatoare: *"Iar brațele-mi se-aruncă ca valurile mării-/Ah, în deșert, nici nu pot ca să te dau uitării-/Se-aruncă înspre cerul cel luminos, recad/Și mistuit de chinuri ca Tantalus în iad"*⁷³; *"Cî tu, nebun și palid, la poalele ei plîngi/Ca valul care cîntă trecutul unei stînci"*⁷⁴; *"Cînd unul trece, altul vine/În astă lume a-l urma (...)/Se pare cum că alte valuri/Cobor mereu același vad"*⁷⁵; *"De ce mă întristează/Cînd valurile mor,/Cînd altele urmează/Rotind în urma lor"*⁷⁶.

"Lupta pentru un mai devreme sau mai târziu a miilor de forme" de sub *"suprafața lumii"*⁷⁷ se transpune într-o dinamică a valului care acoperă un câmp semantic întins, situat între încet/lin, pe de o parte, și repede/tumultuos, turbat, pe de altă parte. Deși concretizate destul de des în complemente și atribute, sensurile dinamicii valului din exterior sînt exprimate, de regulă, prin verbe ale mișcării, prezente în poezia eminesciană în număr impresionant. Astfel, valurile *vin, se duc, aleargă, merg, pleacă, coboară, urcă, duc, poartă, fug, curg, se perindă, se diștern, trec, călătoresc, cad, răsar, împing, bîntuie, saltă, se mișcă*: *"Cînd ale apei valuri trec/Călătorind spre dînsul"*⁷⁸; *"Cînd valuri află un mormînt/Răsar în urmă valuri"*⁷⁹; *"Ce e val ca valul trece"*⁸⁰; *"Se pare cum că alte valuri/Cobor mereu același vad"*⁸¹; *"Pe lac barca e-mpinsă de valuri care merg"*⁸²; *"Valurile-nfuriate ridic frunțile răstite"*⁸³; *"Se mișcă-nfuriată a valurilor lume"*⁸⁴; *"Înalță-ne, ne mîntuie/Din valul ce ne bîntuie"*⁸⁵; *"Pe cînd tot ce aleargă și-n șiruri se așterne/Repaosă în raza gîndirii cei eterne"*⁸⁶; *"De ce mă întristează/că valurile mor,/Cînd altele urmează/Rotind în urma lor"*⁸⁷; *"Cînd printre valuri ce saltă/Pe baltă/În ritm ușor"*⁸⁸.

Mișcarea exprimată de toate aceste verbe sugerează o devenire aparentă ca mod de a fi numai în cadrul a ceea ce-ți este dat – în bioritmurile firii, ca și în făptuirea în istorie a insului, limitată, ca și puterea lui de cunoaștere. De aceea, poate, în acest caz, precumpănesc verbele care exprimă o deplasare pe orizontală, iar construcția sintactică este extensivă. Ea pare să mimeze întocmai structura denotativă a sintaxei comunicării.

Graba și voința în exces zădărnicesc refacerea modelului creației în mișcarea valului, în timpul pe care această mișcare îl generează. În acest timp ce pare al dinamicii și al schimbării nu se schimbă nimic, pentru că atributele vizînd ritmul (repezi, line), fonia (valuri zgomotoase, sonore), tactilul (valuri moi), culoarea (valuri blonde, sure, albastre, roșii), departele/aproapele (valuri depărtate) nu fac

decît să actualizeze forme mereu egale între ele în lipsa lor de substanță. Sensul acesta este cu atît mai evident în cazul în care valul primește determinanți ținînd de lumea umană – determinanți psihologici (valuri triste, sperioase, uimite, furioase, rebele) și, mai ales, morali (valuri care mint): "*Valurile-nfuriate ridică frunțile răstite*"⁸⁹; "*Ca marea de adînce cu valur'le uimite*"⁹⁰; "*Arfa care din pietre durerile le cheamă,/Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat*"⁹¹; "*Mînte să-ți strice poate al razelor blînd joc,/Ce se-mpreuna-n aer, care se sparg de nori,/Care răsfrîng în valuri spumînzii și gemători*"⁹²; "*Ce (marea) doarme-n valuri triste*"⁹³.

Cînd apelează la atributele de mai sus, Eminescu se dovedește a fi mai mult un conceptualist decît un senzualist, căci ochiul și urechea lui se supun mai mult imaginației și conștiinței decît senzațiilor. Totuși, trebuie să specificăm că, atunci cînd valul sugera o cale și o formă în care coexistă, în aceeași paradisiacă substanță, sunete, arome, culori, mișcări, poetul pare să se fi lăsat în voia unei sensibilități fabuloase, în timp ce apelul la imaginație și la conștiință servește mai adecvat ipostaza semantică a valului ca existență în timp (istorie).

a). Dacă valul din adînc (de izvor sau de rîu) se putea identifica cu timpul absolut, timpul armoniei și al ființării în substanță, valul de suprafață devine, cu precădere, expresie a timpului istoric, existențial, pentru care regimul de naștere și existență nu va mai fi mișcarea armonică spre centrul absolut (divinitate), ci dezbinarea, dizarmonia. Și aceasta pentru că mișcarea heraclitiană a lumii, ca și curgere din și spre centru, este tulburată, în ritmul și direcția ei, de intervenția voinței individuale de a impune, demonic și titanic, o direcție proprie și un ritm propriu de mișcare. Această intervenție, ca faptă în istorie – cucerire, progres, tehnică – accelerează mișcarea firească a lumii, imprimîndu-i un ritm agitat și dezordonat care o îndepărtează de centru și-o introduce într-un nou haos, haosul istoriei, ca "*apus de zeltate și-asfințire de idei*"⁹⁴. Semnele acestui

haos devin focul, sîngele și zgomotul, constante ale unei repetiții oarbe dominate de forța *"ciocanului ce cade pe ilău; "Sfarmă tot și pe-a lui valuri (poporului), ce le urlă cu mîndrie,/El înalță firi cumplite"*⁹⁵; *"Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă"*⁹⁶; *"Se frămîntă-n valuri roșii marea turbure și caldă"*⁹⁷; *"al valurilor zgomot fișnind îl salutează"*⁹⁸; *"Fluvii cu pavezi de valuri înspre Roma curgători"*⁹⁹.

Intrarea insului în istorie ca așezare *"pe valurile vremii"* prilejuiește crearea unei imagini fonice și ritmice, prin repetarea a două cuvinte sinonime în sensul lor de devenire iluzorie: *"Valurile, vînturile"*, *"Vînturile, valurile"*¹⁰⁰. Această repetiție pe care se construiește poezia **Dintre sute de catarge** induce sensul timpului istoric ca tautologie, ca mască a veșniciei: *"Timpul cu mîndrie poartă-a vecinicieii mască,/Cînd mama lui e-o clipă care cînd stă să-l nască/Îl și ucide"*¹⁰¹. Îl ucide pentru că sufletul lumii (lumina, îngerul) n-a apucat să se nuntească cu trupul realității într-o ființă care să celebreze viața adevărată a lumii. Împrejurarea este exprimată imagistic într-o nouă relație a valului cu lumina.

b). Dacă valul din adînc (ascuns) avea lumina lui proprie, lină, egală cu sine, **valul** de suprafață primește lumina de la o altă sursă, prin reflectare și refractare. Întîlnirea *'val-lumină'* ce poate avea intensități diferite – de la licăr la explozie – nu va mai celebra, în acest caz, nuntirea esenței cu fenomenalul: *"Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane/Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,/Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita la ceri"*¹⁰², ci, prin reflex și frîngere (de rază), va induce semanticii valului sensul de *'spectral'*, *'imitație'*, *'gol de ființă (joc)'*: *"Minte să-ți strice poate al razelor blînd joc,/Ce se-mpreună-n aer, care se sparg de nori,/Care răsfrîng în valuri spumînd și gemători"*¹⁰³; *"Pluteam pe rîu, sclipiri bolnave/Fantastic trec din val în val"*¹⁰⁴; *"Nu-i artista o scînteie/Pe un val amar,/Nu-i reflectul unei zee,/Ci e zeea chiar"*¹⁰⁵; *"Din astă lume-eternă, ce*

*trecătoare pare/Gonit în timp și spații, trecînd din formă-n formă/Eternă fulgerare cu inima diformă*¹⁰⁶.

Lumina stelară, îndeosebi lumina stelei polare ("al mărilor astru"), dar mai ales lumina lunii creează, la întîlnirea cu valul, un univers de forme iluzorii, o "mreață de văpaie" ce potențează sensul valului de gol de ființă, de aparență, apropiind, pînă la suprapunere, zona semantică a iluzoriului de cea a maleficului. Vraja care se țese la întîlnirea valului cu lumina, în acest caz, nu mai conține în ea taina în-ființării nimicului, ea este chiar acest 'nimic' în exercițiul imitației perfecte și, de aceea, diabolice, a vieții și a ființei întru gloria sterilității. Aparentă punte între timpul eternității și timpul realității, lumina lunii instaurează minciuna și o lume a suferinței, căci, deși intens invitată la iluzie, creatura este conștientă de propria asemănare cu divinitatea, dar și de neputința ei în fața timpului. Acest univers sisific sublunar este marcat de revolte, dar și de o atroce suferință la nivelul conștiinței care nu poate să nu vadă că e greu, dacă nu imposibil, să se desprindă din mecanica oarbă a existențialului.

c). Pusă sub semnul întîmplării-fatalitate - "stele cu noroc și prigoniri de soarte", existența umană se identifică, astfel, cu mișcarea în cerc ("cercul... strîmt") sau cu mișcarea repetată la infinit, deosebite de infinitul cercului absolutului, ființei divine): "Te urmează în tot locul/Vînturile, valurile"¹⁰⁷. Este o mișcare în care ființa se dezrădăcinează, rătăcind ca o posibilitate-umbră a ființei. În acest context, VALUL de suprafață intră în sinonimie cu 'coaja', 'masca', 'fața', 'priveștiștea' și, mai ales, cu 'oglindea' și 'vremea': "Cînd cu zgomote deșarte/Vreme trece, vreme vine" (s.a.) (...); "Alte măști, aceeași piesă"¹⁰⁸; "Priveștiștile sclipitoare/Ce-n repezi șiruri se diștern"¹⁰⁹; "În cea oglindă mișcătoare"¹¹⁰; "Cînd unii țese haina vremei,/Ceilalți a vremii coji adun"¹¹¹; "Toate sînt coji durerii cele nepieritoare"¹¹², "În drumul lor la lumea mii de fețe-/Aceleași sînt, deși mereu se schimbă"¹¹³.

Expresie a fragmentării lui Unu prin trăirea alternativă a ipostazelor acestuia, identice în substanța lor, valul-oglină potențează sensul alterității, ca proiecție înstrăinată a sinelui. Spațiul în care acest sens devine activ este "*universul cel himeric*" pe care-l formează razele lunii reflectate în apă. Valurile și luna, cu razele ei reflectate (sau risipite pe oglinda apei) conturează un desen al sferei, un fel de cerc închis, deși, aparent, poetul insistă pe reprezentarea unui *drum*, a unei *căi* de raze. Dar acest peisaj cu drum de raze pe care-l întâlnim în mai multe poezii eminesciene, peisaj care ar cere o narațiune cu un protagonist orientat spre ceva anume, nu face altceva decât să întărească sensul că pe drumul respectiv nu se poate merge decât cu imaginația geniului. Drumul în sine, nestrăbătut cu geniu, este părelnic și distrugător, pentru că stă, neclintit, sub semnul morții: "*Valuri pe lac, luna cea plină/Sînt un întreg strălucitor/Și toate-aruncă-a lor lumină/Deasupra mea că am să mor*"¹¹³; "*Și pe toți ce-n astă lume sînt supuși puterii sorții,/Deopotrivă-i stăpînește raza ta (a lunii) și geniul morții*"¹¹⁴.

d). Raza sferei pe care o formează luna și valurile care o reflectă crește constant sub influența perspectivei astronomice, însă astronomia lui Eminescu este departe de a fi una heliocentrică. Mai curînd, atît poezia, cît și proza poetului ne sugerează că aceasta ar fi epiciclică și egocentrică, pentru că este o astronomie a imaginației și a plîsetului: plînge Demiurgos, plînge creatura și creația, căci infinitul nu poate ceda nimic finitului. Fiind categorii ale timpului (absolut și, respectiv, relativ), nici Demiurgos, nici creatura nu se pot schimba, situație ce constituie sîmburele tematic al poemelor *Feciorul de împărat fără stea*, *Fata în grădina de aur* sau *Luceafărul*. Ca întrupare a vremii, *valul* devine substanță a morții și expresie a ei. În acest context tematic, infinitul (timpul) și finitul (vremea) îi folosesc pe muritori nu atît pentru a-și demonstra propria putere, cît pentru a-și semnala granițele care le despart domeniile: "*Ca să vă-nșel privirea am născocit eu timpul./El vă arată iadul*,

imperiul, Olimpul/Și cu mîndrie poartă a veciniciei mască/Cînd mama lui e-o clipă, care cînd stă să-l nască/Îl și ucide..."¹¹⁵. Cine vorbește aici? Probabil, Chronos al grecilor sau Cel Bătrîn de zile din tradiția populară românească, valorificată de Eminescu în atîtea texte esențiale.

VAL – IEȘIRE DIN VREME

Dinamica valurilor nu semnifică însă doar precaritatea stării de existență în timp, dar și încercarea de *smulgere* din determinarea oarbă a timpului și a sorții pentru a accede la ființă. Sînt cîteva attribute psihologice și morale care subliniază această semnificație (valuri triste, valuri furioase, valuri mînioase), attribute cărora li se adaugă verbe de detașare și de ascensiune-coborîre care deplasează semantica valului dinspre "*umbră a vremii*", spre sensul de *căutare* și de *împlinire a ființei*. Căci, chiar dacă un lucru nu are substanță în el însuși, în mod necesar acesta se mișcă spre ceea ce pentru el este existența proprie. Cu atît mai mult este valabil acest adevăr pentru ființa umană care poartă în ea, cu știre sau fără știre, modelul divin și care poate gîndi (reflecta) minunea ființei în și prin creat.

Eminescu dezvoltă acest sens al *valului* pe ideea că omul însuși, ca făptură, alături de elementele naturii, participă la un limbaj universal prin și în care ființa se vorbește pe sine, ființînd și în-ființînd lumea prin "*vorbirea*" proprie: murmurul (cîntecul, larma, susurul) de ape, freamătul de vînt, lunecarea norilor, strălucirea culorilor, freamătul aromelor, legănatul de codri, licărul de stele, "*trecerea*" lunii: "*Iar izvorul prins de vrajă/Răsărea sunînd din valuri*"¹¹⁶; "*Glasul lumii, glasul mării/Se-mpreună-n înfinit*"; "*În albastru-adînc, în marea cerului cea liniștită,/Răpăd munții cu tărie fruntea lor încremenită/Și în valuri verzi de grîne îmblă văile adînci/(...) Și răsună-n noaptea lumii cîntul mării blînd și mat*"¹¹⁷. Acest limbaj universal ține de esență și poetul a fixat modelul

manifestărilor lui diverse în lume în hieroglifa VALULUI, care ne spune că limba lumii se naște și ea tot printr-o ieșire din cumpănă (a tăcerii-eternității), printr-o mișcare tangentă la cercul care este infinitul: *"Pentru întreaga sumă, care este unitatea, cantitatea este insuportabilă. Ea trebuie să scape pe o tangentă oarecare. Ea scapă ca exclamație, ca iritare nervoasă, scapă ca limbă, scapă ca idee cugetată și exprimată"*¹¹⁸.

Înscriindu-se în modelul VALULUI, toate aceste "ieșiri" într-o tangentă, mărturisesc că, prin sînge, sîntem sinonimi cu apa, care, la rîndul ei, este sinonimul perfect al timpului. Această calitate atestă îngemănarea cu divinitatea și capacitatea funciară a omului de a crea, prin sine, frumuseții (adevărului) un dublu, o imagine-răspuns. Așadar, fiind și noi apă, slujim frumuseții (adevărului) în maniera ogîndirii, ieșind, astfel, dincolo de limitele istoriei ca ogîndă revelatoare a lumii.

În acest context, ritmul ridicării și căderii *valului* este o realitate formativă atît pentru forma internă a lumii, cît și pentru această ogîndire care este simțirea, gîndirea și creația umană: *"Dezechilibru și un nou echilibru (...). Dezechilibrul e durerea, e jalea, pe de o parte, e bucuria, e fericirea, pe de alta. Odată echilibrul stabilit rămîne zero dinamic, sentimentul unității (...)"*¹¹⁹; *"Întrebările de tine/Pe-a istoriei lungi unde, se ridică cu uimire/Și prin valuri de gîndire mitici stînce se sulev"*¹²⁰; *"Și-atunci sufletul visează toată istoria străveche,/Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche-/Din a valurilor sfadă prorociri se aridic"*¹²¹.

Accelerator al conștiinței, al gîndirii, dar și al viziunii și expresiei, arta, în speță cîntul, are o relație specială cu timpul pe care-l scoate din succesivitatea lui Chronos, readucîndu-l la esența lui de ne-timp prin fixitatea de diamant a formei create de imaginația omului. Acest miracol se înfăptuiește, cum spune Eminescu în *Fragmentarium*, prin "negațiune": *"Talentul lucrează în sens contrar, deci neagă în progrese și speță de reflectare, ca și marea dăruiește (...).*

Negațiunea sau infinitul. Pozițiunea sau finitul. (s.a.)¹²². Ce neagă lucrarea spiritului este acel timp rău care "este în noi și care ne roade"¹²³.

Harul proiecției și al oglindirii care-l face pe om congener cu apa, cu valul și cu Divinitatea, nu-l eliberează pe acesta de condiția omenească ci, tocmai prin această condiție, îl invită și, uneori, îl somează să-și folosească existența într-un sens moral și creator, reeditând marele moment al inspirației divine: "Noi suntem tot tineri și trezi,/Zidim într-o clipă din spume/O lume"¹²⁴; "O boabă e de spumă, un creț de val, un nume/Ce timid se cutează în veacul cel de fier"¹²⁵. În acest caz, cum observa C. Noica, individul poate deveni o matrice individuală în care se poate înscrie ființa, calea de realizare a acestei ipostaze fiind: *visul, reveria, creația*. În toate situațiile acestea semantice este vorba de inițierea la o nouă stare, de transformarea radicală a experienței temporale prin transgresarea timpului și chiar prin anularea acestuia într-un exercițiu de anamneză care, la Eminescu, primește diferite expresii.

VAL – MEMORIE

Memoria care asigură continuitatea conștiinței se ridică împotriva fețelor timpului, conferindu-i ființei umane, în pofida precarității existenței ei în vremelnicie, posibilitatea de a reveni la sine, de a trece dincolo de imperativele destinului hotărât de "stea". Atracția vremii din afară, a nerăbdării și a agitației vane se înfruntă acum cu valul dinăuntru al ființei, expresie a vocației spiritului de a-și aminti de origini și de sine. Amintirea devine, în acest caz, o adevărată *căutare, călătorie* care descătușează ființa din lanțurile instinctului, o eliberează de devenire și de moarte pentru un nou început sau o nouă "răsărire". Călătoria se face prin parcurgerea timpului în sens invers sau anticipativ: întoarcere spre *început*, ascensiune spre "bolta lumii" sau coborîre spre *abis*, toate transpuse în mișcarea *pe valuri, peste*

valuri sau prin valuri: "Și-atunci sufletul visează toată-istoria străveche,/Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche,/Din a valurilor sfadă prorociri se aridic"¹²⁶; "Știe oare ea că poate ca să-ți dea o lume-ntreagă,/C-aruncându-se în valuri și cercînd să te-nțeleagă/Ar umple-a ta adîncime cu luceferi luminoși?"¹²⁷; "Din norii cei mai deși el luase o bucată,/Își face din ea luntre, ce lunecă pe val,/(...) Al valurilor cîntec pe el îl salutează-/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag"¹²⁸.

Că e al individului, al nației, al speciei sau al lumii, trecutul face parte integrantă din cosmos și a coborî în el sau a-l aduce în prezent înseamnă a descoperi ceea ce se ascunde în adîncurile ființei, a descifra invizibilul, a străbate și a încerca să înțelegi geografia supranaturalului, a unei lumi ce a părăsit lumina solară, devenind lumea de dincolo (trecut sau viitor). De aceea, anamneza dobîndește la Eminescu sensuri variate, toate subsumate suprasensului creației ca urcare-coborîre dinspre neființă spre ființă, și invers, în expresia ei supremă care este *Chipul*.

Mai întîi, în exercițiul memoriei, putem recunoaște efortul individului de a se cunoaște prin propria Psyche și, astfel, de a se situa în cadrul unei ordini generale. În acest caz, memoria este pusă în balanță cu uitarea, legată intim de timpul uman al cărui flux nu contenește: "Pe marea tristă te-am cătat/Cu depărtate maluri/Și numai tu te-ai arătat/Pe mare, cu luna, din valuri"¹²⁹; "Din valurile vremii, iubita mea, răesai,/Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai"¹³⁰. Cel mai adesea, Eminescu raportează memoria nu la categoria eului, ci la un impersonal care îi relevă acesteia și mai clar funcția întemeietoare de ființă. "Străbunii" și "părinții din părinți", mai ales cînd participă la construcții repetitive, intră în sinonimie cu "rînduri, rînduri" ale valurilor și cu "picuri, picuri" ale aducerilor aminte sau ale lacrimilor: "Căci te iubeam cu ochi păgîni/Și plini de suferinți/Ce mi-i lăsară din străbuni/Părinții din părinți"¹³¹; "Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri"¹³². Prin relația specială pe

care o are cu timpul, lacrima se înscrie și ea în zona semantică a 'memoriei-val', căci ea este un obol plătit de prezent și viitor trecutului, un rezultat al scăderii infinitului din finit, a frumuseții eterne din trecătorul om.

Dezvăluită ca modalitate de luptă împotriva timpului istoric nimicitor, memoria devine mai puțin o funcție a timpului și mai mult un izvor al cunoașterii autentice. În acest caz, valul ni se propune ca semn al capacității omului de a fi și inteligență pură: "*Întrebările de tine,/Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine/Și prin valuri de gândire mitici stînce se sulev*"¹³³; "*Astă nemărginire de gând ce-i pusă-n tine/O lume e în lume ce în vecie ține*"¹³³. Actualizînd acest atribut al său, memoria încearcă să integreze timpul uman în periodicitatea cosmică și în eternitatea divină: "*Colo Dunărea bătrînă, liberă-ndrăzneată, mare/C-un murmur rostogolește a ei valuri gînditoare/Ce mișcîndu-se adormite merg în marea de amar./Astfel miile de secoli cu vieți, gândiri o mie,/Adormite și bătrîne se-adîncesc în vecinicie/Și în urmă din izvoare timpi răcori și clari răsar*"¹³⁴. Un gest care echivalează cu un exercițiu al morții, cu o disciplină de nemurire.

VALUL – LEBĂDĂ

O expresie a acestei semnificații este *valul-lebădă*, imagine nu atît de frecventă în creația lui Eminescu, dar de o noblețe și o percutanță semantică revelatoare. Păsări ale lui Apolo, lebedele au darul prevestirii și știu dinainte fericirile care-l așteaptă pe muritor în lumea lui Hades. De aceea, în ziua morții, ele cîntă cu o bucurie extatică ce pare mai puternică decît orice bucurie pe care o poate dărui Viața. Această intensitate transformă bucuria în plîns, un plîns căruia îi răspunde, fratern, geamătul din adînc al lui Demiurgos, precum și suferința sfișietoare a lui Orfeu. Cîntec oracular, ca și cîntecul poetului-Orfeu, cîntecul lebedei este plin de

bucuria reîntoarcerii în lumea celor nemuritoare, o reîntoarcere asociată cu tema călătoriei pe valuri a lebedei sau a bărcii trase de lebede-valuri: *"Cum lebăda știe că glasul ce iese din luciul adînc/Sînt inimi de lebede stîNSE ce-n valuri eterne se plîng"*¹³⁵; *"Bătrînu-n manta-i albă înfășurat visează/Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag,/Al valurilor cîntec pe el îl salutează/(...) Cîntat de înmiirea valurilor senină/Și îngînat de lebezi în dulce visul său"*¹³⁶.

Evadarea din ciclul nașterilor și morților prin memorie este un efort de purificare, de disciplină ascetică, un adevărat exercițiu spiritual prin care, străbătînd valurile timpului, sufletul se reculege în el însuși. Anamneza realizează, așadar, inițierea la o nouă stare – starea extatică în care experiența temporală ce poate înregistra infinite cicluri se contrage într-un punct care este sediul acroniei. *"Anii tăi se par ca clipe,/Clipe dulci se par ca veacuri"*¹³⁷. Aceasta este starea de reverie și de inspirație cînd darul profetic trezit transferă semnificația valului-umbrei-individului din plan existențial, vremelnice în spațiul generalului care se realizează odată cu ceea ce se face prin el în vreme.

VAL – ÎNTRUPARE POETICĂ

Așa apar faptele de o clipă (raportate la eternitate), dar îmbibate de plinătatea ființei, cum sînt faptele celor porniți în căutarea vieții fără de moarte, așa este fapta iubirii împlinite, trăirea în adevăr și dreptate, dar, mai ales, fapta poctului de cîntec și pace: *"Căci lamura vieții ați strîns-o cu-ngrijire/Și dîndu-i acea haină de neîmbătrînire,/Oricît se schimbe lumea, de cade ori de crește,/În dreaptă-va oglindă de-a pururi se găsește"*¹³⁸; *"Altul caută în lume și în vreme adevăr,/De pe galbenele file el adună mii de coji,/A lor nume trecătoare le înseamnă pe răboj"*¹³⁹.

Dacă trăirea în adevăr și dreptate solicită gândirea și simțul moral deopotrivă, iubirea și creația se realizează prin acea zonă a conștiinței în care "glasul gândurilor tace" pentru a fi resuscitat "cîntul unei vechi evlavii" și pentru a înstăpîni "stranie acea simțire/Ce cuprinde ca o spaimă sufletu-n nedumerire/Cînd, ca o pană în aer, ne simțim suspinși în timp"¹⁴⁰. Această stare stranie inițiază un joc al eului despărțit de sine pentru a participa la rugăciunea-plînset a firii, generatoare de valuri din care se întrupează sufletul: "Un cînt frumos și dulce adormitor sunînd (...). Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește,/Se pare că furtuna ridică al ei glas"¹⁴¹; "Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemurirei,/E o picătură-n vinul poeziei și-a gândirii,/Dar o picătură numai (s.a.) (...)"¹⁴². "Agheazima" (rugăciunea apei; "cîntul mării blînd și mat"¹⁴³) nu este decît limba lumii în exercițiul vorbirii care "este în stare să ajungă la Adevăr"¹⁴⁴, să inducă starea de inspirație poetică și să ofere modelul scrierii poetice în "cuiburi de lumină", în "mersul cîrdului de cerbi": "Cînd provocați de arfă-mi răspund valuri o mie/În nopți cînd pricep scrisul al stelelor de foc"¹⁴⁴; "Și prin vuietul de valuri,/Prin mișcarea naltei ierbi,/Eu te fac s-auzi în taină/Mersul cîrdului de cerbi"¹⁴⁶.

Invitația pe care o face omului vorbirea lumii în "vuietul" ("murmurul", "cîntecul", "plînsetul" de valuri), în mișcarea (vălurirea, ondularea, unduirea, foșnetul) ierbii, în "mersul" cerbilor este cufundarea în "marea Somniei", în "ocean de vise". Această cufundare, identificată cu somnul, cu visul sau cu reveria, capătă semnificația uitării de sine, a ieșirii din trezie pentru rememorarea, în percepere și citire, a limbajului esențial și, în ultimă instanță, pentru reînstaurarea mitopoieziei: "Ce caut eu nu vă știu spune,/Că singură nu știu ce vreau,/Atît e de tainic ascunsă/Dorința în sufletul meu!/Mi-e ciudă pe frunza cuminte,/Pe vorbărețe valuri de rîu,/Ele-mi spun ce dorește al meu suflet,/Ce singură eu nu știu"¹⁴⁷; "În marea Somniei ce-n unda-i combină/Tristețe cu rîs,/Cufundă, poete,

gîndirea-ți senină,/Seninul tău vis"¹⁴⁸. Ascultînd, privind, tresărînd, murmurînd, lăsîndu-se traversat de "*dorinși nemărginite,/Ca marea de adînce cu valurile-uimate*"¹⁴⁹, "*risipindu-și gîndirile prin somn*"¹⁵⁰, "*Adormind de armonia codrului bătut de gînduri*", individul dobîndește puteri supra-naturale pentru condiția lui umană, puteri care guvernează harul magic și profetic, precum și inspirația poetică. În toate aceste ipostaze este pusă în act identitatea dintre om și lume într-o gestică emblematică, hieratică, însoțită de un limbaj verbal tot atît de emblematic pe cît este de evocator și de invocator.

VAL – LIMBAJ

Modalitatea de manifestare a acestui limbaj este tot *valul*, căci, așa cum citim în notele eminesciene, cuvîntul funcționează după principiul acestei hieroglife, manifestîndu-se ca "*ocolire a necesității cauzale*"¹⁵¹ și ca structură echilibru-dezechilibru prin perpetua pendulare între mișcarea lui centripetă spre accent ca "*centru de gravitație*"¹⁵², și mișcarea centrifugă de participare la vorbire. În plan semantic, se petrece cu cuvîntul același fenomen de radiație dintr-un centru semantic "*original*" spre zone semantice apropiate sau îndepărtate. Astfel se nasc toate "*deviațiile*" stilistice și poetice ce antrenează limbajul într-o mișcare vibratorie pe care Eminescu o numește "*cînt*": "*cîntare*", "*murmur*", "*murmurare*".

E o vibrație muzicală care produce o dematerializare a cuvîntului și a vorbirii (discursului) pentru împlinirea inspirației poetice și a actului creator de a fi, platonician, "*vînătoare de ființă*": "*Astfel tot ce facem e sau pentru a distruge un dezechilibru sau pentru a-l crea. (...) Orice undă e un arc*"¹⁵³. Devenit vibrație pură, sunetul (cuvîntul, discursul) poate accede, prin ritm și măsură, la formă, corp al făpturii sau al cosmosului care reintră în timp prin cosmogonie sau prin escatologie: "*Eu ce-am văzut odată lumea de nori născînd/Și-am*

învălit știrea în valul meu de-argint"¹⁵⁴; "Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește,/Se pare că furtuna ridică al ei glas (...)/Plînsori sfișietoare împinse de blestem/Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem/Și cresc tumultuoase în valuri, rînduri, rînduri"¹⁵⁵.

Pe valurile limbii, poetul se apropie de Chipul Ființei care, în ultimă instanță, se dovedește a fi chipul propriului eu "acoperit" sau chipul morții: "Mergi, tu luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri (...)/Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos"¹⁵⁶.

E un alt mod de a vorbi despre identitatea dintre substanța lumii și substanța eului, identitate în virtutea căreia poetul poate pune în lume o lume proprie, replică/reflex la adevărurile lumii și mod de refacere a echilibrului pierdut în lumea exterioară, pe de o parte ("apus de zeitate" - ¹⁵⁷ și între sine și această lume, pe de altă parte (apostazie, demonism). Astfel, nu doar poetul răspunde prin cîntecul său la cîntecul lumii, ci și lumea se face ecoul cîntecului poetului, renăscînd, în valuri, la chemarea harfei lui Orfeu. Mai exact, este vorba de dialogul omului creator cu ființa lumii și de recunoașterea unui limbaj comun pentru tot ce există în lume, inclusiv creația umană: "Arfa care din pietre durerile le cheamă,/Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat. (...) Și cînt ... din valuri iese cîte o rază frîntă/Și pietrele din țarmuri îmi par a suspina /Din aer și din mare cîntului meu răspunde,/Cîntec născut din ceruri și-al mării crunt abis"¹⁵⁸.

Purtat de melancolie, "cîntic al gîndirilor"¹⁵⁹, creatorul eminescian călătorește (înaintează, coboară, urcă) spre Chip, care i se arată în punctul de perfect echilibru sau ne-diferență a timpului și a spațiului. Această situație este relevată prin oprirea pe culmea valului de suprafață (pe stîncă, pe insulă, într-un castel) sau a valului din adînc (în peșteră, în halele mării, într-un palat din abisurile mării). Oprirea în echilibru echivalează cu întruparea sufletului-cîntec într-o imagine a Edenului. Cele cîteva variante pe care poetul le creează pentru acest moment privilegiat se întemeiază, într-un fel sau altul,

pe elementul acvatic, mediu și instrument al creației prin excelență, căci Memoria, mamă a muzelor, este soră cu Chronos și cu Okeanos. Aceasta pune în locul timpului alcătuit dintr-o succesiune infinită, timpul recucerit în totalitatea lui, ciclu integral și desăvârșit, loc fără de cusur rezervat zeilor: *"Lumi urmează cu grăbire a lor sferice ocoluri/Pe când zeii-n neclintire/Nu au timp și nu au goluri"*¹⁶⁰, dar și creatorilor oameni: *"Dar cine-i ea? Ce vine, ce caută-n castel/Cînd marea își răstoarnă sufletul ei rebel/Și printre stînci de piatră se scutură de spume/Și mișcă-nfuriată a valurilor lume.../ "*¹⁶¹; *"Numai poetul, ca păsări ce zboară/Deasupra valurilor/Trece peste nemărginirea timpului - /În ramurile gîndului, în sfintele lunci,/Unde păsări ca el/Se-ntrec în cîntări"*¹⁶².

În Grădină curge și râul Ameles, cum ne asigură Platon în **Republica**. Apă pe care nici un recipient n-o poate reține, acest râu este, de fapt, izvorul vieții care curge în sus și în jos, alcătuiind trunchiul arborelui vieții, punte între țărmul celor văzute și țărmul celor nevăzute și neîntrupate. Urcarea-coborîrea pare a se petrece pe firul unei spirale care menține mișcarea pe axul unic al esenței – ființei, permițînd atît depărtarea de la axul respectiv cît și intrarea în cicluri diferite de timp. Nu e greu de văzut că, dacă întoarcem pe verticală hieroglifa, așa cum ne-o prezintă Eminescu în caietele sale, Valul se dovedește a fi secvență esențială și necesară a mișcării care este viața, pentru că forma lui spiralată este prima formă indusă de impulsul inițial al creației.

NOTE

1. G. Bachelard, *Aerul și visele*, „Univers“, București, 1997, p. 38.
2. M. Eminescu, *Opere*, Editura Academiei București, 1988, XV, p. 1066. În continuare cităm după această ediție.
3. M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 478.
4. Id., p. 385.
5. Id., p. 378.
6. Id., p. 478.

-
7. Id., p. 478.
 8. Id., p. 385.
 9. Id., p. 78.
 10. M. Eminescu, **Opere**, XV, p. 340.
 11. Id., p. 544.
 12. Id., p. 373.
 13. M. Eminescu, **Fragmentarium**, p. 283.
 14. M. Eminescu, **Opere**, I, p. 88.
 15. Id., I, p. 62.
 16. Id., p. 154.
 17. **Opere**, II, p. 123.
 18. **Opere**, II, p. 329.
 19. **Opere**, I, p. 170.
 20. **Opere**, IV, p. 465.
 21. **Opere**, II, p. 170.
 22. **Opere**, IV, p. 141.
 23. Id., p. 465.
 24. **Opere**, I, p. 228.
 25. Id., p. 319.
 26. **Opere**, II, p. 147.
 27. **Opere**, II, p. 326.
 28. **Opere**, IV, p. 198.
 29. **Opere**, XV, p. 544.
 30. **Opere**, I, p. 202.
 31. Id., p. 481.
 32. Id., p. 481.
 33. **Opere**, II, p. 247.
 34. Id., p. 125.
 35. **Opere**, IV, : 120.
 36. **Opere**, p. 104.
 37. Id., p. 104.
 38. **Opere**, I, p. 170.
 39. M. Eminescu, **Fragmentarium**, p. 96.
 40. **Opere**, I, p. 105.
 41. Id., p. 172.
 42. Id., p. 45.
 43. Id., p. 120.
 44. Id., p. 45.
 45. Id., p. 83.

-
46. **Opere**, II, p. 3.
 47. **Fragmentarium**, p. 368.
 48. **Opere**, II, p. 120.
 49. **Fragmentarium**, p. 278.
 50. **Opere**, I, p. 228.
 51. **Opere**, II, p. 170.
 52. **Id.**, p. 171.
 53. **Id.**, p. 140.
 54. **Opere**, I, p. 175.
 55. **Fragmentarium**, p. 91.
 56. Platon, **Phaidon**, în **Opere**, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, IV, p. 132.
 57. F.W. Schelling, **Bruno sau despre principiul natural**, București, 1995, p. 86.
 58. M. Eminescu, **Opere**, I, p. 110.
 59. **Opere**, II, p. 125.
 60. Platon, **Timaios** 46C-48C, în **Opere**, IV, p. 147.
 61. M. Eminescu, **Opere**, IV, p. 118.
 62. **Opere**, II, p. 462.
 63. **Opere**, IV, p. 396.
 64. **Opere**, II, p. 177.
 65. **Opere**, I, p. 15.
 66. **Opere**, I, p. 133.
 67. **Opere**, II, p. 163.
 68. **Id.**, p. 170.
 69. **Id.**, p. 172.
 70. **Opere**, I, p. 94.
 71. **Opere**, II, p. 387.
 72. **Id.**, p. 465.
 73. **Opere**, II, p. 423.
 74. **Id.**, p. 462.
 75. **Opere**, I, p. 204.
 76. **Opere**, II, p. 397.
 77. **Fragmentarium**, p. 282.
 78. **Opere**, I, p. 175.
 79. **Id.**
 80. **Opere**, I, p. 194.
 81. **Id.**, p. 204.
 82. **Opere**, II, p. 84.

-
83. Id., p. 133.
 84. Id., p. 205.
 85. Id., p. 360.
 86. Id., p. 387.
 87. Id., p. 317.
 88. Id., p. 459.
 89. Id., p. 133.
 90. Id., p. 157.
 91. Id., p. 172.
 92. Id., p. 173.
 93. Id., p. 465.
 94. Id., p. 148.
 95. Id., p. 145.
 96. **Opere, I**, p. 62.
 97. **Opere, II**, p. 123.
 98. Id., p. 310.
 99. Id., p. 133.
 100. Id., p. 396.
 101. Id., p. § 502.
 102. Id., p. 133.
 103. Id., p. 173.
 104. Id., p. 294.
 105. **Opere, I**, p. 508.
 106. **Opere, II**, p. 513.
 107. Id., p. 396.
 108. **Opere, I**, p. 194, 196.
 109. Id., p. 205.
 110. Id., p. 228.
 111. **Opere, II**, p. 387.
 112. Id., p. 247.
 113. Id., p. 538.
 114. **Opere, I**, p. 136.
 115. **Opere, II**, p. 502.
 116. **Opere, I**, p. 105.
 117. **Opere, II**, p. 119.
 118. **Fragmentarium**, p. 352.
 119. Id., p. 374.
 120. **Opere, II**, p. 147.
 121. Id., p. 114.

-
122. **Fragmentarium**, p. 352.
123. **Opere**, IV, p. 16.
124. **Opere**, II, p. 476.
125. **Id.**, p. 262.
126. **Id.**, p. 114.
127. **Opere**, I, p. 162.
128. **Opere**, II, p. 169-170.
129. **Id.**, p. 543.
130. **Opere**, I, p. 213.
131. **Opere**, I, p. 107.
132. **Opere**, II, p. 147.
133. **Id.**, p. 161.
134. **Id.**, p. 133.
135. **Opere**, I, p. 481.
136. **Opere**, II, p. 170.
137. **Id.**, p. 110.
138. **Opere**, IV, p. 388.
139. **Opere**, I, p. 136.
140. **Scrisoarea I, Variante. Opere**, IV, p. 178.
141. **Opere**, I, p. 94.
142. **Opere**, II, p. 145.
143. **Id.**, p. 136.
144. **Hermes Trismegistrul, Filozofia hermetică**, București, 1991, p. 94.
145. **Id.**, p. 172.
146. **Opere**, I, p. 110.
147. **Opere**, II, p. 99.
148. **Id.**, p. 476.
149. **Id.**, p. 157.
150. **Id.**, p. 162.
151. **Opere**, XV, p. 57.
152. **Fragmentarium**, p. 373.
153. **Id.**, p. 282.
154. **Opere**, II, p. 455.
155. **Opere**, II, p. 94.
156. **Opere**, II, p. 110.
157. **Id.**, p. 148.
158. **Id.**, p. 172.
159. **Fragmentarium**, p. 548.

160. Variantă la **Glossa**, **Opere**, III, p. 104.

161. **Opere**, II, p. 305.

162. **Opere**, IV, p. 459 (Studiu redactat pentru **Dicționarul limbajului poetic eminescian** pe care-l pregătește un colectiv de profesori de la Universitatea „Al. I. Cuza“, Iași)

I. LOTMAN - DE LA SEMIOTICĂ LA ANTROPOLOGIE CULTURALĂ

Ultima carte lotmaniană, *Cultură și explozie*, atestă pasul decisiv pe care poeticianul rus îl face de la semiotică la antropologie culturală. Această carte a fost dictată colaboratorilor și discipolilor săi de către autor care, în ultimii ani de viață, și-a pierdut vederea aproape complet. Împrejurarea conferă stilului lucrării grația și simplitatea la care ajung doar autorii clasicizați, autori care, de prea puține ori, vin din domeniul semioticii. Sub acest aspect, Iuri Mihailovici Lotman (1922-1993) face un fericit pandant cu Umberto Eco, amândoi figuri proeminente ale științei semiotice mondiale care au contribuit decisiv la elaborarea principiilor, noțiunilor și metodologiei acestei științe și care, cu rigoarea și erudiția unor savanți, au știut să plaseze domeniul unei științe ce părea aridă și destinată a fi mai curînd instrument pentru alte științe, în continuitatea unei prestigioase tradiții de cercetare umanistă.

Publicată la Sankt Petersburg în 1992, cartea *Cultură și explozie* rezumă peste patruzeci de ani de cercetare a marelui savant rus în domeniile criticii și istoriei literare, poeziei structurale și teoriei textului, culturologiei, istoriei și inteligenței artificiale, teoriei numelui și mitului sau al funcționării emisferelor creierului uman, ca să amintim doar cîteva repere importante ale unei biografii spirituale de o copleșitoare varietate și complexitate. Din această biografie nu poate lipsi faptul că Iuri Lotman este întemeietorul școlii semiotice de la Tartu care, alături de școala de la Moscova, ilustrată de nume ca V.N.Toporov, V.V. Ivanov sau I.I. Revzin, a inițiat, din 1960, un dialog autentic cu școlile semiotice și de teorie a limbajului din Italia, Franța sau Polonia, prin participări la congrese, simpozioane și

publicații internaționale cât și prin organizarea în Rusia a "școlilor" de vară și de iarnă pentru studiul sistemelor modelatoare secunde ori prin publicarea cunoscutelor, pe plan mondial, volume - *Studii asupra sistemelor semiotice*. În acest dialog, școala semiotică rusă și-a impus personalitatea a cărei expresie convingătoare este atît figura ca atare a semioticianului Iuri Lotman, care a făcut din cercetarea semiotică a culturii subiect de interes public și prilej de meditare la destinul național (prin lecțiile pe care le-a ținut la televiziunea rusă începînd cu anul 1989), cât și ideile pe care le-a avansat întinsa lui bibliografie. Aceasta din urmă s-a îmbogățit substanțial după moartea semioticianului, prin titluri ca: *Dialog despre cultura rusă: viața și tradițiile nobilimii ruse (sec. al XVIII-lea - inc. sec. al XIX-lea)*, 1996, *Despre poeți și poezie*, 1996, *Despre artă*, 1998, *Semiosfera*, 2000 etc.

Configurarea unei adevărate "critici a semioticii pure" și a "structuralismului pur" în cartea *Cultură și explozie* se întemeiază pe realitatea, axiomatică pentru I. Lotman, că semnul, de orice fel ar fi el, are o dimensiune socială și istorică funciară. Această critică, ce a început încă din 1962-1964, este jalonată de descoperirea și teoretizarea unor concepte și subdomenii ale poeziei și semioticii care i-au definit și particularizat intențiile și sfera.

Mai întîi, preluînd noțiunea de "procedeu" de la formalistii ruși, în special în varianta I. Tînianov și V. Șklovski, semioticianul de la Tartu va accentua și va extinde semnificația acestui termen, de funcție sau de relație, elaborînd o teorie a structurii văzută ca spațiu de întîlnire a cel puțin două sisteme de semne diferite și, prin aceasta, ca posibilitate de a realiza transformarea unui sistem în altul. În esența lor, semnul și structura, apoi și textul, se identifică într-o unică realitate ce s-ar defini ca mănunchi de elemente reciproc echivalente, dar aparținînd unor sisteme diferite. Subliniind că, de fapt, în realitatea respectivă au loc două feluri de echivalențe - ca recodificare semantică și ca recodificare pragmatică - Lotman scoate

în evidență, printre altele, funcția semnificantă nu numai a obiectului estetic, dar și a obiectului real ca participanți la un act semiotic deschis. Constatarea care-l apropie de Umberto Eco i se pare utilă autorului *Lecțiilor de poetică structurală* din 1964, ca și al *Structurii textului artistic* din 1965, pentru elaborarea atât a unei stilistici concepute din punctul de vedere al ideilor semiotice, cât și al unei teorii structurale a tropilor, domenii în care poeticianul rus a emis câteva principii de bază, fără a le dezvolta în lucrări speciale. Ceea ce l-a interesat îndeosebi pe Lotman a fost ca pe baza ideilor amintite să dezvolte o teorie proprie asupra culturii și asupra semnificației culturale în general. Acestei intenții i-a consacrat el perioada de după 1970.

După ce publică articole de tipologie a culturii în *Structura textului artistic*, savantul rus va fi preocupat de descifrarea a ceea ce el numește mecanismul semiotic al culturii. De acesată problemă se ocupă studiul *Despre mecanismul semiotic al culturii*, publicat, în 1971, împreună cu B. Uspenski. Cu prilejul respectiv, autorii remarcă caracterul de sistem sau de structură deschisă de semne a culturii, structură care, pe lângă un component de bază - limba naturală, - mai conține și o mulțime de alte semne semiotice, între care și formele artei. Deschiderea culturii se definește, în acest caz, ca una din formele dinamismului ei, o esență ce se manifestă intrinsec și extrinsec. Acest dinamism face din cultură un "mecanism" care, pe de o parte, creează varietatea infinită a textelor culturale, iar pe de altă parte, transmite în timp și spațiu o informație intelectuală și emoțională ce ține de permanență.

Actul de selecție fiind hotărâtor în acest mecanism, Lotman se va întreba ce anume provoacă această selecție și cum se produce aceasta. Pentru a răspunde la întrebarea respectivă, semioticianul a stabilit diferențele dintre memoria ne-genetică, cum a numit el cultura, și memoria genetică, relevând pentru primul fel de memorie relația ei funciară cu istoria. În continuarea logică a acestor

preocupări, în 1988, a fost elaborat conceptul de "semiosferă" ca spațiu semiotic eterogen în care centrul și periferia își pot schimba locurile prin recodificare. Între componentele semiosferei Lotman include spațiul geografic, prilej pentru el de a demonstra, de exemplu, perfecta compatibilitate dintre mutațiile geografice și cele morale în poetica medievală. Tot ca o componentă a semiosferei, dar o componentă esențială, se ia în discuție fenomenul de "ruptură" sau "explozie", care, alături de memorie, este văzut ca una dintre legitățile specifice și culturii ca "fenomen". În accepția lui Lotman, acest lucru se întâmplă pentru că orice sistem semiotic posedă memoria stărilor sale precedente, dar și capacitatea de a presimți viitorul, deci de a crea noi semnificații. Limitele semiosferei fiind imprecise prin definiție, aceasta va deveni terenul predilect de desfășurare a proceselor de ruptură, de realizare a sincroniei continuității/discontinuității.

Pentru a clarifica aceste atribute ale semiosferei, în studiul *Clio la răspîntie*, din 1987-1988, Lotman reinterpretează, din perspectivă istorică și culturală, teoria lui Ilia Prigojin despre ordine și ruptură sau haos din lucrarea acestuia *Ordine în haos*, apărută în 1986.

Bazat pe un material biologic, dar vizînd probleme de principiu ale tuturor științelor care studiază evoluția, I. Prigojin consideră că, în proximitatea punctelor de bifurcație, atunci cînd dezvoltarea ulterioară poate, cu aceeași probabilitate, să opteze pentru o cale sau alta, se pune în funcțiune un "aparat de fluctuații". Acest aparat alege unele variante și respinge alte posibilități, salvînd astfel evoluția de la automatismul liniarității și plasînd-o pe orbita imprevizibilului. Cum momentul fluctuației se realizează de către om în sfera istoriei, în funcție de modul cum înțelege el lumea, de apartenența lui la o tradiție culturală sau în funcție de includerea lui într-un complex semiotic social, Lotman consideră că, pentru a înțelege istoria ca fenomen, dar și pentru a o concepe ca știință, important nu este a găsi pentru evoluție o formulă inspirată de un gînditor al trecutului, fie el

un gânditor de talia lui P.Tailard de Chardin, ci de a înțelege procesul evolutiv însuși ca taină și cheie a istoriei. Din acesată perspectivă, căile parcurse ar trebui să devină pentru istoric o realitate de studiat, ca și căile deja străbătute. Dar mai ales, aceasta înseamnă a introduce în teoria evoluției și, implicit, a istoriei și artei noțiunea de "moment de selecție" sau "moment de ruptură", ca timp, de fapt, ne-timp, în care previzibilul, automat și acreditat de tradiție, încetează să mai funcționeze, adică nu mai produce semnificație. Acest lucru modifică înțelegerea însăși a sensului istoriei, a obiectului ei și a ceea ce înseamnă conștiință.

În ceea ce privește conținutul real al istoriei, Lotman consideră că acesta e alcătuit nu din totalitatea momentelor repetitive și previzibile, ci din procesele aleatorii, imprevizibile. Recunoașterea acestui lucru elimină de la sine ideea că sensul istoriei ar fi mișcarea de la inconștient spre conștient, considerat rezultat al cunoașterii de sine. Ea pune în locul modelului hegelian sau chardinian în care istoria înaintează spre un final inevitabil, un model multistratificat și bazat pe legea reversibilității în care imprevizibilul rupturii sau exploziei atemporale, generatoare de dinamism, se transformă în previzibil și invers. Cu alte cuvinte, alături de legitatea istoriei care s-ar constitui într-un sistem, în procesul istoric acționează decisiv și aleatoriul care intervine din alt sistem. A recunoaște acțiunea constantă asupra rezultatului procesului istoric a factorilor imprevizibili înseamnă a solicita atenția tocmai asupra aceluia întâmplător care, de regulă, este exclus din rîndul "factorilor istoriei", în ultimă instanță, înseamnă a clătina încrederea în legitatea istorică, în ideea că lucrurile trebuie cu necesitate să se întîmple așa și nu altfel. Nu fără maliție constată semioticianul rus, în acest context, că a accepta un astfel de model dinamic și complex al procesului istoric înseamnă a renunța la modelul ideal al dezvoltării istorice, ca rezolvare "corectă" a unei probleme axiomatice, și, în consecință, a

nu mai privi popoarele ca pe niște elevi care, în istoric, rezolvă aceeași problemă, unele aproape de algoritmul ideal, altele cu greșeli.

Importanța acestui mod de a înțelege obiectul și sensul istoriei stă nu doar în creșterea interesului pentru "întâmplător" și "individual" în practica cercetării istoricului, dar și în relevarea rolului conștiinței umane în acest proces ca agent al rupturii și inițiator al unui nou proces de semnificare. Acest rol este dictat, după Lotman, de natura însăși a conștiinței umane, considerată a fi "opțiunea pentru o cale", opțiune ce vizează nu un punct final, ci începutul unei noi etape ca expresie a unei conștiințe complet noi. Prilej pentru analist de a releva că, prin opțiunea ei, conștiința umană devine răspunzătoare moral pentru modul cum se desfășoară evoluția, atât în planul istoriei umane, cât și în acela al evoluției cosmice.

În năzuința sa de a înțelege natura mecanismelor non-entropice ale istoriei, semioticianul rus ne pune în fața constatării că făcătoarea istoriei adevărate este cultura ca expresie prin excelență a fluctuațiilor care obligă sistemul complex care este evoluția istorică să opteze pentru calea pe care se va desfășura evoluția viitoare. Ea operează cu simboluri arhaice care sînt concentrate ale experienței multimilenare a omenirii și a lumii în întregul ei, dar "se face" prin ruperea automatismului funcționării acestor concentrate și prin reinterpretarea lor "la răspîntie". Atît ca structură, cât și ca semantică, sistemul semiotic care este cultura "realizează" la maximum acel regim de nedeterminare în care ființează orice proces, cu deosebire procesul istoric, în care cultura nu este doar o parte componentă, ci esență a acestuia.

Pentru a ilustra sensul de esență al culturii, Lotman cercetează manifestările lui "fenomenale" în relația "cultură-viață cotidiană", problemă care a făcut obiectul unor studii speciale, dar și al unui capitol special în cartea *Cultură și explozie*. Interesat de modul cum se interpătrund și se intercondiționează cultura și viața de zi cu zi, semioticianul rus va constata că obiectele care ne înconjoară intră nu

numai într-o practică în general, dar și într-o practică socială, devenind un fel de concentrate ale relațiilor dintre oameni. În această funcție a lor, obiectele pot dobîndi caracter simbolic, împrejurare care atrage după sine constatarea că "viața cotidiană" în cheia ei simbolică este o parte a culturii. În această calitate, ea face obiectul analizei semioticianului, mai ales în cartea *Dialog despre cultura rusă*, unde obiecte ca fracul, spada, crinolina etc. sînt privite în legătură cu alte lucruri sau cu obiceiuri și datini împreună cu care formează un context cultural în care și prin care se desfășoară adevărata istorie. În astfel de obiecte, ca și în viața cotidiană în întregul ei, Lotman regăsește dubla natură a culturii - comunicațională și simbolică - identificind atributul acesteia de a fi memorie a sensurilor anterioare și transmițător al acestora către momentele viitoare prin transformarea funcției lor.

Această transformare nu presupune o continuitate în timp, astfel că Lotman ne atrage insistent atenția asupra faptului că fenomenul cultural este funcție de apariția unei pauze temporale între momentul primirii informației și reacția provocată de această primire. Cauza? Pentru că amintita reacție necesită dezvoltarea și perfecționarea memoriei, adică transformarea reacției nemijlocite în semn.

Participarea obiectului la sens prin transmiterea și transformarea informației este o realitate pe care se construiește o componentă esențială a culturii - arta., sau, mai curînd, o realitate pe care arta își construiește realitatea ei secundă ca manifestare substanțială a libertății de care realitatea comună nu dispune. Așadar, arta este văzută de semioticianul rus ca proces dinamic ce se realizează ca oscilație între momentele de ruptură și starea organizată, reprezentată de text. În cazul acesta, textul (fie el literar, muzical, plastic) consfințește proprietatea paradoxală a artei de a transforma artificialul în real și de a pune omul în situația maximei lui libertăți. Făcînd posibil ceea ce este prohibit și ceea ce este imposibil, arta pune în lumină potențialul ființei umane, văzută atît în individualitatea, cît și în generalitatea ei.

În contextul respectiv este discutat visul ca spațiu ideal al acelei nedeterminări și ambiguități a semiozei din care se nutrește arta. Capitolul *Visul ca fereastră semiotică*, unul din cele mai interesante din cartea *Cultură și explozie*, accentuează caracterul "exclusiv individual" al visului, spre deosebire de teoriile lui Jung și Freud, care scot în evidență semnificația supra-personală și impersonală a visului. Lotman consideră visul un "limbaj pentru un singur om", adică un limbaj la care are acces doar un singur individ. Dar, dacă este adevărat că nu poți intra în interiorul visului cuiva atunci când acesta se derulează, tot atât de adevărat este că cel care visează se conectează la un dialog generalizat, dincolo de timp și de spațiu, dar și de individ. Calitatea de participant la acest dialog general face din vis, atunci când domeniul acestuia este împins în planul secund al culturii, un participant la și chiar un temei al apariției și dezvoltării limbajului. Multe din ideile acestui capitol merită discutate pe larg, dar nu putem să nu subliniem, deocamdată, că problematica "visului", așa cum o înțelege Lotman, favorizează în mai mare măsură decât oricare alt capitol relieful antropologiei culturale în versiunea poeticianului de la Tartu.

Rămîne doar să constatăm că, punîndu-și întrebarea, ca și Eco, dacă semiotica își poate depăși limitele epistemologice de știință abstractă a competenței unui producător ideal de semne, Lotman a demonstrat că aceasta este și studiu al fenomenelor sociale, istorice și culturale supuse constant mutațiilor și restructurărilor, studiul însuși fiind guvernat de un fel de principiu al nedeterminării care face din el componentă a rețelei mobile și complexe de sisteme de care se ocupă.

TOLSTOI A FOST UN PERSONAJ CONTRADICTORIU...

- *Stimată doamnă Livia Cotorcea, mulți văd în Tolstoi un patriarh al culturii ruse ... În realitate, Lev Nikolaevici a fost un personaj extrem de contorsionat care și-a trăit existența printr-o anxietate dusă uneori la limită, chiar și în perioada senectuții, astfel că, "citindu-i" romanul vieții, am putea spune că Tolstoi este un adevărat personaj dostoevskian ... Cum îl vedeți dumneavoastră pe Tolstoi?*

- În viața de zi cu zi, Tolstoi a fost un personaj contradictoriu, dar contradictoriul acesta al lui nu venea din dorința de a epata, ci din exigența lui de a fi absolut sincer cu sine și cu alții, ceea ce este, cred eu, imposibil. Există o limită dincolo de care a fi sincer ar fi fost ori o cruzime, ori o ieșire din preceptele creștine pe care el le-a invocat toată viața. Această latură paradoxală a personalității lui se vede mai ales în "Jurnal", mai exact, în cele câteva părți ale lui, pentru că a făcut o pauză destul de lungă după perioada de tinerețe, când și-a început însemnările, pînă la perioada de maturitate, când a reluat jurnalul. Esența oximoronică a personalității scriitorului apare ca sublimată în splendidele lui povestiri din perioada senectuții, "Părintele Serghi", "Hagi Murat", "Sonata Kreutzer". În toate scrierile semnalate identificăm probleme care l-au preocupat pe Tolstoi toată viața. Scriind despre "Părintele Serghi" cu cîtva timp în urmă, încercam să înțeleg dacă Tolstoi a ajuns într-adevăr să fie creștin în sensul consacrat al cuvîntului. Nu am pus la îndoială niciodată dorința lui de a fi un bun creștin, dar mă întrebam dacă a putut să devină creștin în sensul cel mai profund. Mi se părea, în articolul pe care îl scriam, că nu a reușit. E foarte mult dintr-un păgîn în Tolstoi, și el a vrut să altoiască pe acest trunchi păgîn ideile creștine de neîmpotrivire cu rău la rău și de iubire a aproapelui ca pe

tine însuși. Sînt fraze cu acest sens care se repetă obsesiv în "Jurnalul" lui Tolstoi, și cred că acest lucru ne sugerează faptul că cel care le scrie aparține acelei categorii de oameni despre care se vorbește în Evanghelie sub semnul lui "Cred, Doamne, ajută necredinței mele". Toată viața, autorul "Annei Karenina" a crezut că poate fi ajutat în necredința lui. Ce poate fi de admirat este, într-adevăr, sinceritatea lui, și mie mi se pare singurul jurnal, nu numai din literatura rusă, dar și din literatura universală, scris fără gîndul la cel ce privește peste umăr. Tolstoi nu a cochetat niciodată cu un eventual cititor; probabil, nici nu a avut intenția să-și publice jurnalul, pentru că, atunci cînd a observat că soția lui îl citește, a încetat să-l mai scrie. Nu cred că îl deranja în sine ideea că soția lui îi citea jurnalul, deși poate că îl deranja, ci faptul că acest lucru îl făcea pe el să se autocenzureze, iar lui nu-i plăcea să se simtă îngrădit. Dacă Tolstoi și-a dorit undeva să fie sincer, acel loc a fost jurnalul. Înainte de el, Lermontov făcuse o încercare de acest tip. Scriindu-și jurnalul, autorul "Demonului" se gîndea la J.J. Rousseau, dar nu putea să nu constate că autorul "Noii Heloise" a vizat și el efectul pe care însemnările sale le pot produce asupra cititorului. Și totuși, Tolstoi găsește în "Jurnalul" lui Rousseau un model de "sinceritate" cu sine, dar mai ales o problemă ce îl interesează și pe el. Rousseau nu a ezitat să se prezinte ca tată denaturat, iar Tolstoi și-a prezentat cu nemilă față de sine viciile care l-au stăpînit toată viața: jocul de cărți, prea marea pasiune pentru femei și vanitatea. Cu aceste vicii a luptat romancierul și, dacă așa cum atestă "Jurnalul", acestea l-au obsedat pînă la senectute, e probabil că nu a reușit să le învingă. A reușit însă să le sublimeze într-un act creator care a dat marile povestiri ale senectuții de care aminteam înainte.

- *Ținînd cont de personalitatea atît de contradictorie a autorului "Annei Karenina", care a fost relația lui cu contemporanii săi?*
- În privința relației lui cu viața literară, mai ales cu Turgheniev, cu care a fost prieten un timp și a cărui eleganță a admirat-o, se poate

spune că Tolstoi se relevă, din nou, ca o personalitate foarte complexă și cu totul contradictorie. Admirându-și confratele, fiind un lucid, Tolstoi nu putea să nu vadă că Turgheniev era întruchiparea nobleței și a cavalerismului, dar privea cu suspiciune spre aceste calități pe care le credea un truc. Turgheniev aborda însă acest cavalerism și această decență față de viață ca o armă cu care se apăra de existență și cu care își conserva noblețea, nu ca pe o apartenență la clasă, ci ca demnitate personală. E drept că au fost niște motive personale la mijloc pentru ca Tolstoi să-l dezavueze pe Turgheniev la un moment dat. E vorba de relația pe care Turgheniev a avut-o cu sora lui Tolstoi, Mașa, o relație care nu s-a finalizat așa cum ar fi dorit autorul "Cazacilor". Dincolo de acest aspect, Tolstoi a fost atent la măiestria literară a lui Turgheniev și a admirat fără rezerve, e drept că era și foarte tânăr, apariția "Însemnărilor unui vânător", întrebându-se, în perioada în care el scria "Povestirile din Sevastopol", cum se mai putea scrie după publicarea acestor povestiri turghenievienne. Cu ciclul său de povestiri, Turgheniev pășea pe un teritoriu pe care avea să pășească și Tolstoi, acela al problemei țărănești. Deosebirea dintre ei este că, pe lângă dorința fierbinte de a deveni un bun creștin, Tolstoi, nobilul, a năzuit toată viața să fie un mujic în adevăratul sens al cuvîntului în timp ce Turgheniev nu și-a pus această problemă. Se pare că în această dorință a sa Tolstoi a izbutit. Cineva observa, pe bună dreptate, că "pînă la contele Tolstoi nu a mai existat în literatura rusă un mujic atît de autentic".

Cît privește relațiile lui Tolstoi cu celălalt mare contemporan al lui, Dostoievski, se știe că cei doi nu s-au întîlnit niciodată față în față. Dar se mai știe și că cei doi nu s-au ignorat deloc ca scriitori chiar dacă, public, n-au fost prea elocvenți în această privință. În rest, cu excepția anilor de început, cînd "Jurnalul" consemnează cu satisfacție ecoul favorabil al operelor sale în presa timpului, Tolstoi nu a fost preocupat în mod deosebit de această relație a sa cu lumea literară.

- *Ar fi fost, desigur, destul de interesantă o întâlnire între cei doi scriitori, cu atât mai mult cu cât Tolstoi poate fi privit ca un personaj, așa cum am spus, dostoevskian. Probabil că nu și viceversa. Spuneți mai devreme că Tolstoi nu s-a sfiit în a-și da în vileag păcatele, spovedindu-se, chiar și în fața lui însuși, mereu. Dacă am lua această spovedanie în sens dostoevskian, ne-am putea pune întrebarea: a făcut-o din vanitate sau din umilință?*

- Da, era un mod de a-și struni vanitatea și de a cultiva, în sensul bun al cuvântului, și în viața lui socială, o umilitate pe care și-a dorit-o toată viața și care, credea el, ar fi fost cea mai adecvată ideilor pe care se întemeia propria-i creație. Cu atât mai mult și-a dorit această "împlinire" a umilității cu cât, în ultimii ani de viață, de fapt în perioada dintre "Anna Karenina" și "Învierea", se auzeau tot mai multe voci care îl acuzau de ipocrizie. Vocile veneau și din familie, din partea fiilor săi. Jurnalul consemnează clar, fără rețineri, modul cum a reacționat familia în momentul când scriitorul și-a anunțat intenția de a renunța la drepturile de autor sau de a da pământ țăranilor, reeditând gestul lui Levin din "Anna Karenina".

În spiritul aceleiași idei de a fi un bun creștin, a vrut să împartă cu alții ceea ce are și mai ales să nu se contrazică pe sine, adică să nu spună una în literatură și să alta să facă în viață. Întrezărim în această imagine a diaristului la senectute pe același om din jurnalul de tinerețe, care voia să fie sincer cu sine până la capăt. Această "aventură" a lui Tolstoi de a-și pune de acord creația cu viața se termină, după cum se știe, după mai multe tentative de a fugi de acasă, cu moartea lui într-o stație oarecare, departe de Iasnaia Poliana, printre străini, în haine de mujic. Era obișnuit cu postura de pelerin printre mujici pentru că, anterior momentului final, a plecat frecvent de acasă, fie spre Mănăstirea Optina, fie spre ținutul Samarei, acolo unde a inițiat Comitetul de ajutorare a celor înfometati. A fost, așadar, prins toată viața între condiția de conte, de care familia lui era foarte mândră, și dorința lui de a se conforma

preceptelor creștine: de a se umili, de a trăi la fel cu oamenii simpli. A știut să se bucure de postura de om care alină suferința pînă în momentul în care și-a dat seama că și comitetele și comisiile de ajutorare nu rezolvă nimic. A fost o durere pentru el să recunoască faptul că nu a găsit soluția pe care o căuta și că această soluție nu este o problemă personală, ci una socială, care ține de un sistem social. Din acel moment a început să atace deschis guvernul, să trimită scrisori personale țarilor. Astfel, la asasinarea lui Alexandru al II-lea, în martie 1881, a trimis o scrisoare țarului Alexandru al III-lea, care tocmai se încorona, scrisoare în care scria: "Deși îmi dau seama că sînt lipsit de logică și că e o îndrăzneală din partea mea, O rog pe Majestatea Voastră, Împăratul Rusiei și fiu iubitor, să-i iertați pe ucigașii tatălui Majestății Voastre și, cu toată presiunea celor care vă înconjoară, să răspundeți la rău cu bine (...)". Deși știa că nu are de a face cu un oarecare, la apelul scriitorului, țarul a răspuns chiar pe marginea scrisorii lui Tolstoi: "Sper că nimeni nu va mai îndrăzni să-mi trimită asemenea misive și vă promit că toți vor fi spînzurați". Ceea ce s-a și întîmplat cu atentatorii.

- *Se spune că Tolstoi a fost la un pas de a întemeia o nouă religie ...*

- Nici dialogul lui cu Biserica nu a avut rezultatele dorite de scriitor. Cum se știe, din secolul al XVII-lea, Biserica rusă a început să se identifice cu statul. Această identificare s-a accentuat în secolul al XIX-lea în care, dacă atacai Biserica, se considera că ai atacat statul. Tolstoi, care își pune la modul cel mai sincer cu putință marile probleme ale moralei creștine și care interpreta preceptele creștine după propria lui înțelegere, a ajuns, după cum a constatat Biserica rusă, la erezie și a fost excomunicat. Ceea ce deranja mai ales era faptul că Tolstoi cerea așezarea practicii religioase pe niște temeuri sociale concrete, în care omul să fie luat în considerare ca om social, Biserica urmînd să se implice în rezolvarea problemelor lui. Sigur că Biserica ortodoxă, atunci ca și acum, era în urmă cu înțelegerea acestei probleme, sau poate că nu era în urmă, dar nu dorea, conform

dogmei sale, să se implice prea mult în cele lumești. Tolstoi, însă, nu putea să nu observe contrastul revoltător dintre foarte marele fast al instituțiilor și al ritualurilor bisericești, pe de o parte, și mizeria cruntă în care trăia mujicul rus, pe de altă parte. Să nu uităm că Biserica Rusă a declarat întotdeauna că se menține și s-a menținut pe credința necondiționată a mujicului. Tolstoi voia să apere tocmai această credință a mujicului de o dezamăgire de care, totuși, în final, nu l-a putut salva. După cum se știe, Biserica ortodoxă rusă a asistat neputincioasă la valul de terorism de la sfârșitul secolului al XIX-lea și, apoi, la revoluțiile din 1905 și 1917, dovedindu-se incapabilă, ca și monarhia, de a liniști spiritele și de a salva Rusia de la haosul care a urmat. Tolstoi a presimțit acest haos, mai exact, l-a citit, ca și Dostoievski, în stări și în fapte cărora nu li s-a dat prea multă importanță la timpul lor. Dacă cei doi scriitori nu au putut salva Rusia de la haosul ce urma să se instaleze după 1917, e sigur că ei au tras semnalul de alarmă și că amândoi au impulsionat gândirea artistică, religioasă și filozofică rusă care s-a impus apoi în cultura universală prin nume de referință.

- *Nicolae Manolescu, dacă nu mă înșel, afirma că operele literare nu mai prezintă astăzi nici un interes și că ele sînt citite numai de către specialiști ... Credeți că cititorul mai vibrează la mesajul operei lui Tolstoi? La ce credeți că se referă Nicolae Manolescu?*

- Voi răspunde la întrebare, referindu-mă tot la Tolstoi. Autorul "Annei Karenina" s-a îndoit la un moment dat că literatura i-ar putea fi de folos omului, că aceasta l-ar interesa cu folos pe mujic sau pe muncitor. Din această cauză a și făcut o pauză de cîțiva ani în creația sa. "Jurnalul" stă mărturie despre o adevărată neîncredere a scriitorului în creație, în general, în propria lui operă, în particular. Dar revenirea lui Tolstoi la literatură este tocmai răspunsul la întrebarea de mai sus. Scriitorul și-a dat seama că aceasta este modalitatea prin care poate el să slujească mai bine oamenilor, că tocmai cuvîntul scriitorului este mai important decît cel al

politicianului sau al propagandiștilor care se înmulțiseră peste măsură în Rusia sfârșitului de veac al XIX-lea. Comparînd cuvîntul scriitorului cu alte limbaje făcute să convingă, Tolstoi constată că, prin capacitatea ei de a accede la adevăr, arta, în general, și literatura, în special, se înscriu într-o lume a valorilor spiritului unde rămîn. Scriitorul e convins că arta continuă să existe acolo în *nous* și că umanitatea se va întorce la aceste valori atunci cînd va sosi momentul, reînsușindu-și-le pentru a merge mai departe și pentru a se regăsi pe sine. Se pare că, spre sfârșitul vieții, Tolstoi era sigur de acest lucru. Altfel cum să ne explicăm faptul că a rupt tăcerea și a pus capăt perioadei de criză din viața lui în care îl nega pe Shakespeare, respingea poezia și marile valori ale culturii?

- *În ciuda acestui semnal de alarmă, editurile, mai precis unele dintre ele, reeditează operele clasicilor ...*

- Da, e adevărat ... Raportat la puterea de cumpărare a contemporanilor noștri, literatura clasică se vinde, am putea spune, destul de bine. Mai greu se vinde literatura modernă și postmodernă. Explicația ar putea sta în faptul că literatura clasică s-a construit în temeiul unui umanism pe care omul îl înțelege și îl acceptă. Literatura actuală este ceva mai sofisticată și abordează un umanism cu totul diferit de cel cunoscut, un umanism perceput ca anti-umanism. Această literatură este într-o continuă căutare de instrumente de creație, motiv pentru care se apropie foarte mult de "experimentele" artistice de la începutul secolului XX. Și atunci arta dezavua conținutul, reducînd la minimum dimensiunea istorică, socială și psihologică a omului. Probabil, în momentul în care literatura va găsi instrumentele de creație pe care le caută, ea va reveni la relația "normală" cu cititorul. Dar și cititorul are datoria să vină în întîmpinarea acestui fel de literatură și să înțeleagă că ceea ce el percepe ca anti-umanism la autorii cei mai recenți este, de fapt, un umanism ce revine la un model al lumii de dinainte de Renaștere. Un model în care omul, care a sfîrșit prin a deziluziona atît de mult pe

artiști, să fie parte din Univers, iar nu centrul acestuia. Probabil de aceea cititorul obișnuit se apropie mai greu de literatura postmodernă, iar Nicolae Manolescu are dreptate să constate fenomenul de care vorbiți.

- *Care este audiența de care se bucură literatura rusă în România?*
- Nu s-ar putea spune că editurile mari publică mai puțină literatură rusă ... Din păcate, editurile mai mici, probabil nefiind la curent cu ce se întâmplă în Occident, unde literatura rusă are o audiență excepțională, cred că dacă publică autori ruși nu vor avea profit. Nu știu dacă este un reflex al antirusismului de care suferă societatea noastră la ora actuală, dar aceste edituri par să creadă că se cumpără mai puțină carte rusească. Fenomenul nu este legat în nici un caz de calitatea traducerii sau de oferte ... Nu avem încă lucrări fundamentale despre avangarda rusă și despre postmodernismul rus, despre curente mari, cum ar fi simbolismul rus ...

- *Este adevărat ceea ce spuneți ... Recent, venind vorba despre literatura română, am avut surpriza să constat, într-un dialog pe care l-am avut cu un redactor șef al unei publicații literare moscovite, că acesta auzise doar de Bolintineanu, Alecsandri, Stănescu ... Cam la aceste nume se reducea literatura română de la origini și pînă în prezent ...*

- Din păcate, așa stau lucrurile, și nu numai în Rusia. Probabil, acest lucru ar trebui să ne convingă că e cazul să trecem la lucrări de sinteză cu caracter științific autentic. Cred că Adrian Marino avea dreptate să insiste pe nevoia unor opere de cercetare și să spună că cineva trebuie să se "înham" la lucrări de amploare și sintetice privitoare la literatura română. Traduse imediat, asemenea lucrări pot oferi o imagine convingătoare și obiectivă asupra fenomenului literar și artistic românesc. Încă se observă preferința pentru o critică de tip foiletonistic și pentru adunarea foiletoanelor între două coperti. Sigur că și aceasta este o carte, dar o astfel de carte nu poate pretinde că oferă ceea ce nu poate oferi. Exemplul lui Călinescu, care și-a

construit cîteva cărți din foiletoane poate fi urmat cu o condiție: foiletoanele respective să aibă unitatea de concepție și de viziune pe care le-a putut oferi un critic de geniu, cum a fost Călinescu. Probabil, pentru a construi marile cărți de sinteză trebuie pornit la drum cu niște instrumente foarte serioase de lucru și cu o bază teoretică clar însușită pentru analiza textelor. Noi ne ocupăm acum de postmodernism fără să fi parcurs și să fi aprofundat perioada de structuralism, poststructuralism și textualism. La nivel teoretic, aceste direcții au propus principii și metode esențiale de abordare a textului artistic cu care noi nu am sincronizat și peste care am trecut rapid. Am ajuns direct la poststructuralism, ba încă și la o critică a poststructuralismului, fără să valorificăm în critica proprie ceea ce propunea structuralismul. Reiese că, de fapt, și structuralismul și poststructuralismul au fost pentru noi o modă de care ne-am putut despărți cu ușurință. Vreau să spun că, neîntemeiate pe un fundament solid științific, lucrările de sinteză privitoare la literatura română, dacă vor fi scrise, nu vor putea fi luate în serios de cititorii avizați din alte țări. Or, noi trebuie să dorim și să gîndim că sîntem egalii altora, iar nu veșnici imitatori și beneficiari.

- *Cum vedeți evoluția romanului clasic la cel modern? Care ar fi punctele comune dar și diferențele dintre romanul rus și, să spunem, cel sud-american. Să luăm două repere, "Războiul sfîrșitului lumii" și "Război și pace" ...*

- N-am citit încă "Războiul sfîrșitului lumii", dar literatura universală ne oferă destule repere pentru o comparație cu aceea pe care o sugerați. Cred că între proza clasică și cea modernă există o diferență, dar în continuitate. M-aș referi la modul de a valorifica documentarul și biograficul și la consecințele pe care le aduce cu sine acest aspect. Literatura actuală nu face un secret din faptul că apelează la document și alege perspectiva biografică pentru a scrie un roman. Adică, din material literar, cum era folosit în literatura clasică, biografismul și documentarismul devin în literatura actuală

strategii textuale și narative. Acest lucru conferă o extraordinară libertate construirii textului ca atare și prezenței vocii auctoriale în literatura actuală. Fiind atât de maleabilă, structura romanescă permite introducerea diverselor secvențe generice care sînt topite într-un tot compozițional ce șterge, sau nu șterge, diferențele generice. Astfel, pe diferența dintre textul propriu și textul străin, care este folosită ca o "urzeală", se construiește altceva. De aici impresia de palimpsest. Expresia aceasta critică folosită și la noi, și în Occident, reflectă condiția actuală a romanului de construcție pe niște baze generice, stilistice și textuale neomogene, care sînt lăsate să răzbată spre suprafața textului dincolo de structura lui unitară și, mai ales, dincolo de vocea auctorială. O astfel de construcție cîștigă libertate în raport cu materialul și cu narativitatea de tip clasic, mutîndu-și punctul de observație și centrul de emisie discursivă dinspre eul auctorial înspre personaje. Pe de o parte, acest lucru a restrîns volumul romanului la minimum. Putem da ca exemplu romanul Ninei Berberova, care ocupă un spațiu grafic minim, uneori, mai restrîns decît spațiul pe care îl ocupă o povestire de Tolstoi (de exemplu, "Părintele Serghi"). Tehnica de palimpsest din romanul actual concentrează textul acestuia pe verticală. În plan vertical se construiește imaginea culturală a romanului care este percepută de cititorul avizat dincolo de evenimential și de non-evenimential în narațiune. Pe de altă parte, această destructurare a romanului clasic poate permite o dezvoltare textuală liberă a miticului pe o orizontalitate grafică, așa cum ni se propune în romanul sud-american. Așadar, între romanul clasic și cel actual poate interveni o diferență și în modalitatea de valorificare romanescă a mitului. Romanul clasic oculta în text prezența miticului. Literatura sud-americană actuală desfășoară mitul pe orizontala structurii romanești, imitînd structura romanescă clasică dar, de fapt, subminînd-o în profunzime cu această libertate de desfășurare textuală și de infuzie a miticului în structura romanescă. Așa ni se pare că se construiește

romanul lui Marques, care nu ocultează și nici nu concentrează mitul într-o figură actualizată, ci îl pune la vedere în acțiunea și în imagistica romanului. O altă formulă romanescă sud-americană pare a se construi nu atât pe mit (deși o face cât se poate de mult), cât pe o structură raționalizată. Aceasta este formula prozei lui Borges dar și a altor scriitori din aceeași zonă. Cred că la baza celor două structuri romanești stă vechea literatură hispanică cu structurile ei libere care au fost reînviolate într-o formă nouă. Aici romanul rus și romanul spaniol se întâlnesc. În general, rușii și spaniolii (și sud-americii) se raportează împreună la niște structuri și forme culturale specifice; hispanicii și rușii se consideră niște "extreme" de cultură și civilizație între care se situează tradiția culturală occidentală. Ceea ce le este comun acestor "extreme" ar fi structura liberă culturală de care vorbeam, ca un fel original de a aplica barocul (barocul fiind o formă culturală prin excelență deschisă) la structura operei literare și artistice, atât în Rusia cât și în spațiul hispanic. Să mai observăm și că rușii și hispanicii au un fel special de a face filozofie, care nu seamănă cu filozofarea sistemică occidentală.

- *Sînteți un foarte apreciat traducător. Care a fost, de fapt, motivul pentru care ați început să traduceți?*

- N-am să încep prin a afirma că aș fi dorit să fac ceva mai bun față de ceea ce s-a produs ca traducere pentru că, spre deosebire de alte zone ale literaturii universale, literatura rusă a fost, totuși, bine tradusă la noi. Mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd "Viața Românească", lipsită total de prejudecăți în privința cultivării unui spațiu cultural sau altul, a inițiat traduceri splendide din literatura rusă. M-am apucat să traduc, așadar, nu din ideea de a concura, ci cu intenția de a pune la îndemîină cititorului, pe cît este posibil, niște creații care merită să fie citite. Din păcate, nu am reușit să fac prea mult în această privință pentru că mai am și profesoratul care îmi solicită foarte mult timp. Dar ceva am tradus și vreau să spun că am fost foarte atentă cînd am făcut-o. Din punctul

meu de vedere, traducînd din Velimir Hlebnikov, Mandelştam, Anna Ahmatova, Vladimir Nabokov sau Mark Aldanov, am dat tot ce am putut mai bun la momentul respectiv. Ultimul lucru pe care l-am tradus a fost romanul lui Nabokov, "Invitație la eșafod", tot un mini-roman care a fost "îngrozitor" de tradus - ca să folosesc expresia redactorului de carte, Aurel Buiciuc - dar cu care, pînă la urmă, am ajuns la liman ... Există anumite ritmuri ale discursului, anumite nivele stilistice și chiar tăceri ale textului pe care trebuie să le respecti, găsindu-le corespondențe în limba română, fie în locul în care ele se produc în original, fie la un nivel care să corespundă, cît de cît, textului tradus. Aceste adevări la aura originalului (și nu numai ele) fac chinul, dar și bucuria traducătorului. În ultimii ani, fiindcă tot discutăm despre nevoia de a realiza lucrări de sinteză și de a recupera unele perioade din cultura rusă mai puțin cunoscute nouă, am tradus declarații, manifeste, articole și eseuri aparținînd avangardei ruse. N-a fost prea ușor să o fac pentru că e vorba de o adevărată la stilul avangardei, telegrafic, epatant și, de foarte multe ori, ocult. Antologia care a reunit toate aceste texte trebuia, bineînțeles, însoțită de o prezentare care să ofere repere culturale, istorice și estetice cititorului interesat de fenomen. Mi se părea imposibil să nu existe în literatura română o lucrare referitoare la avangarda rusă, care este unul din momentele de vîrf ale avangardei europene, așa cum postmodernismul rus, despre care aproape că nu se vorbește la noi (între timp a apărut foarte valoroasa carte a anglistului ieșean Radu Andriescu, *Paralelisme și influențe culturale în lirica română actuală* care consacra un capitol substanțial postmodernismului în poezia rusă a anilor '60 și '80), este acum un moment de vîrf al culturii universale.

Interviu realizat de Cristina Cîrstea
și publicat în revista Kitej-grad, 2003,
noiembrie-decembrie, nr. 11-12 (60-61)

Cuprins

PUŞKIN ŞI CEAADAEV	5
O POVESTIRE PROFETICĂ	18
CAUTÎND DESĂVÎRŞIREA	23
DOSTOIEVSKI ŞI ACTUALITATEA	31
DESPRE UMILINŢĂ, DOSTOIEVSKI ŞI OSCAR WILDE	38
SINCRETISMUL ARTELOR ÎN AVANGARDĂ (VELIMIR HLEBNIKOV ŞI PAVEL FILONOV)	46
NOTE DE TRADUCĂTOR DESPRE TRADUCĂTORI	63
I. CARE STATUT AL TRADUCĂTORULUI?	63
II. GEORGE LESNEA – TRADUCĂTORUL	66
III. DIN ISPRĂVILE LUI EMIL IORDACHE	74
O VERSIUNE RUSEASCĂ A MITULUI "MONARHUL ASCUNS"	82
MIHAI EMINESCU – DOUĂ FAŢETE ALE GENIULUI	91
I. MIHAI EMINESCU – Despre identitatea de neam	91
II. O IMAGINE ARHETIPALA ÎN POEZIA EMINESCIANĂ	107
VALUL DIN ADÎNC	111
VALUL DE IZVOR	114
VAL DE RÎU	115

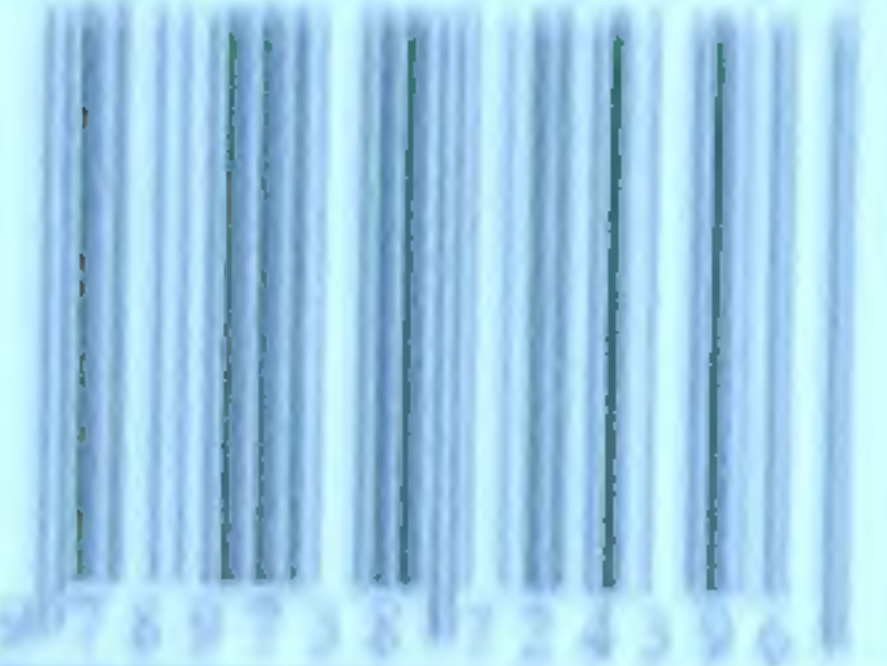
VAL – OGLINDĂ	117
VALUL DE SUPRAFAȚĂ	
– NEODIHNĂ EXISTENȚIALĂ	118
VAL – IEȘIRE DIN VREME	126
VAL – MEMORIE	128
VALUL – LEBĂDĂ	130
VAL – ÎNTRUPARE POETICĂ	131
VAL – LIMBAJ	133
LOTMAN - DE LA SEMIOTICĂ LA ANTROPOLOGIE CULTURALĂ ..	141
TOLSTOI A FOST UN PERSONAJ CONTRADICTORIU... ..	149
CUPRINS	161

COLECȚIA



EPIDAUUR

ISBN 973-87243-9-2



9789738724396